

**“A técnica chin-off. Técnicas interpretativas do  
violino nos séculos XVII e XVIII”**

“Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música-  
Interpretação Artística”

Orientador: Doutor Pedro Sousa Silva

Mestrando: María José Pámpano López

Ano civil: 2014

## RESUMO

Mediante duas linhas de investigação, uma teórica e outra prática, realizou-se um estudo sobre a técnica hoje conhecida como *chin-off*, utilizada na execução do violino barroco. Através de uma revisão das fontes primárias da época conheceram-se os diferentes modos de segurar o violino existentes nos séculos XVII e XVIII. A realização de dois recitais feitos em paralelo à linha teórica permitiu a colocação em prática da técnica *chin-off* e dos conhecimentos adquiridos nas disciplinas do mestrado. A realização de um teste psicoacústico, mediante um *software* criado explicitamente para esta investigação permitiu comprovar a repercussão da técnica *chin-off* no resultado sonoro.

Palavras-chave: violino, técnica, chin-off.

## ABSTRACT

Through two lines of research, one theoretical and another practical, I developed a study about the *chin-off* technique nowadays used for holding and playing the baroque violin.

Different ways of holding the violin during 17th and 18th centuries were studied by reviewing primary sources from that period.

In parallel with the theoretical line, two recitals took place, which allowed to experiment and execute the *chin-off* technique and to consolidate the knowledge obtained from the different disciplines of the Master.

A psycho-acoustic test, carried out using software specifically created for this investigation, showed the impact of *chin-off* technique in the sound.

Keywords: violin, technique, chin-off.

## AGRADECIMENTOS

À professora Amandine Beyer pela motivação, confiança e ensinamentos recebidos.

Aos professores Manuel Pedro Ferreira, José Abreu, Paulo Estudante; especialmente a Pedro Sousa Silva, pela inestimável ajuda e dedicação, sem cuja supervisão final não teria sido possível a realização desta dissertação.

À professora Ana Mafalda Castro e companheiros da aula de Música Antiga da E.S.M.A.E.

Ao engenheiro de som David Santos, pela realização do *software PsicoViola* e Bruno de Gouveia, pela realização das gravações.

A todos os companheiros que realizaram os testes psicoacústicos.

A Paulo González, Sabela García, Baldomero Barciela, Laura Navarro e Rocío Alén pela ajuda e ânimos recebidos.

A Ângela Nantes pelas correções.

A Luis.

A Marta.

Aos meus pais...



Ilustração Rocío Alén de Luna

Muito obrigada...

## ÍNDICE

RESUMO.....	1
ABSTRACT .....	1
AGRADECIMENTOS .....	2
ÍNDICE.....	3
INTRODUÇÃO.....	5
ESTADO DA ARTE / REVISÃO BIBLIOGRÁFICA .....	7
Fontes primárias .....	7
Fontes secundárias.....	8
CAPITULO I – As fontes primárias.....	10
1.1    Tratados e outras fontes literárias .....	10
Observações sobre as fontes literárias .....	31
1.2 Fontes iconográficas .....	38
Tipos de fontes iconográficas .....	38
1.2.1 Material iconográfico com base textual.....	39
1.2.2 Material iconográfico sem base textual.....	47
Conclusão do Capítulo I .....	49
CAPITULO II – A técnica <i>chin-off</i> .....	52
O violino barroco na atualidade.....	52
Chin-off definição do termo .....	53
2.1 Sigiswald Kuijken precursor do violino barroco no século XX e a técnica Chin-off. ...	54
2.2 Repercussão da técnica chin-off na execução do violino barroco.....	55
2.2.1 As mudanças de posição na técnica chin-off.....	55
2.2.2 Posição do braço direito e expressividade do arco .....	56
2.2.3 Posição corporal do executante .....	56
2.3 A técnica chin-off em debate.....	58
CAPITULO III PARTE PRÁTICA.....	62
3.1 Secção interpretativa.....	62
3.1.1 Recital de Mestrado I.....	62
Seleccção do reportório .....	63
Impressões pessoais .....	67

3.1.2 Recital de Mestrado II - A técnica chin-off na prática .....	68
3.2 Secção acústica .....	70
3.2.1 Teste psicoacústico e software PsicoViola .....	71
3.2.2 Análises dos resultados procedentes dos testes psicoacústicos realizados mediante o software psicoviola. ....	73
3.2.3 Análise dos resultados: .....	75
Conclusões Capítulo III .....	75
CONCLUSÃO .....	77
BIBLIOGRAFIA .....	79

## INTRODUÇÃO

O objectivo deste trabalho é o de compreender e explorar as formas de segurar o violino que estão documentadas entre os séculos XVII e princípios do XIX, dando ênfase à técnica hoje conhecida como *chin-off*<sup>1</sup>. Para tal, realizei um estudo comparativo das fontes que referem as formas de segurar o violino e paralelamente experimentei as suas implicações práticas, mediante a realização de dois recitais.

Esta investigação nasce no contexto gerado ao redor da interpretação historicamente informada no século XXI e a sua influência na interpretação do violino barroco atualmente. Já na segunda metade do século XX a interpretação da música vê-se fortemente influenciada pelo movimento de música antiga e consegue levar a altos níveis o interesse não só no repertório mas também nos instrumentos e na recuperação das práticas interpretativas históricas. Isto criou um grande impacto na vida musical, de modo que na atualidade a interpretação histórica ocupa um importante lugar no ambiente musical, tanto teórico como prático.

Os instrumentos de época são hoje habituais nas salas de concerto e virtualmente obrigatórios em substanciais áreas do repertório, nomeadamente na música anterior a 1750. Ao longo do século XX e até os nossos dias, nas sociedades industrializadas, desenvolveu-se um imenso interesse em descobrir as expectativas originais dos compositores em relação ao som e em investigar os estilos de interpretação da época. Tal levou à procura não apenas dos instrumentos e material de primeira mão (tratados, manuscritos, partituras originais...) mas também em tratar de alcançar aquelas técnicas instrumentais empregadas no passado, com a finalidade de conseguir, na medida do possível, uma fiel realização.

Este *boom* da música antiga viu-se refletido tanto nos concertos como na própria educação musical, aparecendo escolas especializadas no repertório com mestres virados para o ensino das técnicas e linguagens interpretativas dos séculos XV – XVIII. No caso do violino, instrumento em particular sobre o que trata esta dissertação, é especialmente significativa a figura do violinista belga Sigiswald Kuijken, que entre 1969 e 1971 começou um processo de recuperação da técnica específica do violino barroco e das convenções de interpretação, desenvolvendo o que hoje se chama técnica *chin-off*. Devido ao labor docente de Sigiswald Kuijken, em paralelo à sua carreira artística, o uso desta técnica teve desde então uma influência determinante na abordagem do repertório do violino dos séculos XVII e XVIII e foi conseqüentemente adotada por muitos novos instrumentistas, muitos deles agora também professores e continuadores do seu ensino. Apesar de tudo isto, o uso da técnica *chin-off* foi e ainda é um tema debatido recorrentemente nos ambientes académico-musicais, chegando quase a ser polémico, principalmente pelos problemas que podem aparecer no processo de adoção ou abordagem desta técnica desde o ponto de vista de um violinista moderno.

---

<sup>1</sup> Método usado para segurar o violino barroco no qual o instrumento é apoiado na clavícula não sendo segurado pelo queixo.

A estrutura desta dissertação está organizada com base na metodologia empregada, que se divide em duas linhas: uma histórico-documental e outra prática. A investigação histórico-documental baseia-se na revisão e análise das fontes iconográficas e literárias musicais, que incluem tratados históricos ou relatos da época. A linha prática desenvolve-se mediante a experimentação interpretativa que se viu evidenciada na realização de dois recitais em paralelo à linha de investigação teórica e através da realização de um teste psico-acústico e posterior análise dos resultados.

As motivações para realizar este estudo sobre as práticas interpretativas do violino nos séculos XVII e XVIII e nomeadamente a técnica hoje conhecida como *chin-off*, foram várias:

- a controvérsia gerada em redor do tema dentro do âmbito musical e académico.
- a inexistência de um estudo em profundidade sobre a técnica *chin-off* e as suas possíveis vantagens e desvantagens, quer sonoras ou técnicas.
- a escassez de fontes secundárias, exceptuando nas publicações de Richard Gwilt (2011), Judith Tarling (2001), Elizabeth Wallfish (2003) ou Stanley Ritchie (2012).
- a necessidade de respostas como violinista.

Pessoalmente, quis experimentar os efeitos físicos, sensoriais, técnicos e sonoros do uso da técnica *chin-off* na interpretação do violino barroco, para o qual contei com a orientação, entre outros grandes mestres, da prestigiosa violinista Amandine Beyer, conhecedora em profundidade desta técnica e pelo que é reconhecida mundialmente devido às suas excelentes interpretações.

Deste modo, pensando em todos aqueles que têm interesse neste tema e com a intenção de procurar alguma resposta para as minhas próprias inquietudes sobre o uso da técnica *chin-off* na interpretação do violino barroco no contexto musical e profissional atual surge este trabalho de investigação.

## ESTADO DA ARTE / REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A fim de compreender e explorar as formas de segurar o violino documentadas entre cerca de 1600 e cerca de 1800, e em especial a hoje conhecida como técnica *chin-off*, trabalhei na minha pesquisa com dois tipos de fontes: Primárias (tratados e iconografia) e Secundárias (estudos modernos).

### **Fontes primárias**

Imerso no movimento da interpretação historicamente informada, aparece nas últimas décadas do século XX uma técnica específica empregada na interpretação do violino barroco conhecida como técnica *chin-off*, que se diferencia principalmente com outras coexistentes pelo modo como o violino é segurado.

A existência de várias técnicas violinísticas aparece já refletida nos tratados de violino da época, assim como na iconografia. Esta variedade nos modos de segurar o instrumento, que influi na sua interpretação, fora já então um tema controverso. São exemplos as manifestações de diferentes autores de tratados para violino, como Jacob Prinner, John Lenton, ou Leopold Mozart entre outros, assim como os famosos gravuras de Francesco Geminiani ou Francesco Maria Veracini, que mais à frente trataremos em profundidade.

Através de uma revisão e leitura comparativa das fontes literárias musicais da época podemos conhecer quais eram os diferentes modos para segurar o instrumento e buscar vestígios da técnica *chin-off*. Entre as fontes literárias que nesta investigação foram revistas podemos encontrar tratados de música, tratados para violino, dicionários, enciclopédias de música e crónicas da época. Por ordem cronológica são as seguintes:

- Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical...*, 1556
- Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, 1615-1620
- Trichet, *Traite des instrument de musique*. c.1640
- John Playford, *An introduction to the Skill of Musick*, [1674]
- Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schlissl*, 1677
- George Falck, *Idea boni cantoris*, 1688
- John Lenton, *The Gentleman's Diversion*, 1693
- Daniel Merck, *Compendium musicae instrumentalis Chelicae*, 1695
- M. Monteclair, *Méthode facile pour aprende à jouer du violon*, 1711
- [Peter Prelleur], *The Art of Playing on the Violin* 1731
- Corrette, *L'Ecole D'orpheè*, 1738
- *Robert Crome, The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin*, 1740
- Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, 1751
- Paris, Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 1751-1772

- José Herrando, Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, 1756
- Leopold Mozart, Gründlichen Violinschule, 1756
- Paris, François-Alexandre-Pierre de Garsault, *NOTIONNAIRE OU MEMORIAL RAISONNE*, 1761
- L'Abbé le fils, *Principies du Violon*, 1761
- C.R Brijon, Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'executer sur le violon, 1763
- Labadens, Nouvelle Methode pour apprendre à jouer du Violon, 1772
- Tarade, Traite du violon, 1774
- Pietro Signoretti, MÉTHODE DE LA MUSIQUE ET DU VIOLON, 1777
- Paris, Jean-Benjamin Laborde, Essai sur la Musique Ancienne et Moderne, 1780
- Louis Bornet, l'aîné, Nouvelle Méthode DE VIOLON ET DE MUSIQUE, 1786
- Giovanni Batista Rangoni, *SAGGIO SUL GUSTO DELLA MUSICA*, 1790
- Louis-Antoine Durieu, *MÉTHODE de Violon*, 1794
- Francesco Galeazzi, Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violin, 1796
- Joseph Demar, Nouvelle METHODE Abrégée pour le Violon [c. 1797]
- Sébastien Demar, METHODE ABRÉGÉE Pour Le Violon [c. 1797]
- Antoine Bailleux, Méthode raisonnée pour apprendre à joüer du violon. 1798
- Bernardus Lorenziti, PRINCIPES ou Nouvelle Méthode DE MUSIQUE pour apprendre facilement a Jouer du Violon, 1798
- Jean-Baptiste Cartier, *L'ART du Violon*, 1799
- Paris, Anicot l'Ainé, *Principes de Violon*. [c.1800]
- Jean-Baptiste Bedard, *Nouvelle Méthode DE VIOLINO*, 1800
- Giovanni Giuseppe Cambini, Nouvelle methode theorique et pratique pour le violon, 1800

Neste trabalho de investigação têm especial relevância os tratados de Prinner, Lenton, Leopold Mozart e com um papel quase protagonista a obra de Francesco Geminiani, na qual se baseou Sigiswald Kuikjen, precursor da técnica *chin-off* no final do século XX.

As fontes iconográficas estão divididas conforme apresentem base textual ou não. Assim podemos distinguir entre ilustrações de livros, edições musicais ou tratados, retratos ou obras pictóricas da época.

### **Fontes secundárias**

Como aconteceu nos séculos XVII e XVIII, a adopção ou rejeição desta técnica levou a um certo confronto entre os intérpretes de música antiga dos últimos 50 anos. É esta polémica suscitada em redor da utilização desta técnica e das suas possíveis vantagens

acústicas em relação a outras, uma das principais motivações para iniciar este trabalho de investigação junto com a escassa documentação atual.

Além de algumas informações provenientes de entrevistas ao mestre Sigiswald Kuijken (Robins, 2005) temos à nossa disposição as seguintes obras atuais que tratam sobre a abordagem da técnica *chin-off*:

- *The art of playing "Chin-off" for the Brave and the Curious. A treatise on one Technical Aspect of Baroque Violin Playing in the year 2003* (Wallfisch, 2005)

Neste breve tratado, a violinista e pedagoga Elizabeth Wallfisch ensina como pôr em prática a técnica *chin-off* baseando-se na obra de Francesco Geminiani (1751). Destina o seu livro a aqueles violinistas modernos que pretendam conhecer os segredos deste aspecto técnico do violino barroco e também para aqueles que se sintam pouco confortáveis com o modo convencional moderno para segurar o instrumento.

- *Before the chinrest. A Violinist's Guide to the Mysteries of Pre-Chinrest Technique and Style* (Stanley R. , 2012)

O violinista e professor, Stanley Ritchie dedica a introdução do seu livro à colocação do violino barroco na secção *How to Support the Pre-Chinrest Violin* e descreve como conseguir tocar violino sem necessidade de segurar o violino com o queixo.

Assim como tutoriais na internet que tratam sobre alguns aspetos técnicos da utilização da técnica *chin-off*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=b-9r077PCBc>

## CAPITULO I – As fontes primárias.

Para tratar de responder à questão principal deste trabalho, o primeiro passo foi recorrer às fontes da época, seguindo uma linha já iniciada por outros<sup>3</sup>. Assim, apresento de seguida uma revisão das fontes primárias, que incluem tratados de música e violino, dicionários, enciclopédias, outros documentos literários (1.1) e fontes iconográficas (1.2), com informação sobre onde, como colocar e segurar o instrumento.

### 1.1 *Tratados e outras fontes literárias*

1556, Lyon, *Philibert Jambe de Fer, Epitome musical...*

Neste tratado de música encontra-se a primeira descrição do instrumento que hoje se conhece como violino e no que se trata brevemente sobre a forma de segura-lo.

“Os italianos chamam a este instrumento violone, o violon da braccio porque é suportado pelo braço, ainda que algumas pessoas usem panos, cordas e outras coisas para ajudar a suportá-lo.”<sup>4</sup> (Tarling, 2001, pág. 64)

1615-1620, Wolfenbüttel, Michael Praetorius, *Syntagma musicum*

Obra musicológica dividida em três volumes, o segundo dedicado à organologia, no qual podemos ler:

“A viola de *bracio*, ou violino da *brazzo*, ou violino, é conhecido de forma comum como ‘fiddle’. É chamado de *bracio* porque é aguentado pelo braço.”<sup>5</sup> (Tarling, 2001, pág. 64)

Ca.1640, Pierre Trichet, *Traite des instrument de musique*.

Trichet explica no seu tratado a etimologia, descrição e uso dos instrumentos. Sobre o violino diz:

---

<sup>3</sup> Vessa-se (Tarling, 2001) e (Gwilt, 2011).

<sup>4</sup> “The Italians call this instrument the *violone*, or *violon da braccio* because it is supported by the arm, although some people use scarfs, cords and other things to aid in holding them.”

(Todas as traduções deste trabalho foram realizadas pela autora, excepto quando for indicado).

<sup>5</sup> “The *viola de bracio*, or *violino da brazzo*, otherwise the violin, is known to ordinary people as ‘fiddle’. It is called de *bracio* because it is held on the arm.”

“Um agarra-o [o violino] deixando-o repousar contra o ombro esquerdo”<sup>6</sup> (Tarling, 2001, pág. 64)

[1674], London, John Playford, *An introduction to the Skill of Musick*.

John Playford não escreveu propriamente um tratado para violino, mas dedica-lhe um capítulo no seu livro *An introduction to the Skill of Musick*:

“Primeiro, o violino é usualmente enquadrado na mão, sendo o braço do mesmo aguentado pela mão esquerda; a parte mais baixa do mesmo é pousado sobre o peito esquerdo, um pouco debaixo do ombro.

Em segundo lugar, para a postura da mão esquerda, coloca o teu polegar debaixo do braço enfrente ao teu dedo indicador, assim os teus dedos terão mais liberdade para se moverem para cima e para baixo nas diferentes posições.”<sup>7</sup> (Tarling, 2001, pág. 64)

1677, Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schlissl*.

Nesta obra Prinner foca a sua atenção sobre questões teóricas referentes ao contraponto imitativo, mais também encontramos valiosa informação sobre os fundamentos do violino. No capítulo XIII titulado como *Des Geigen de toutes sortes* podemos ler:

“É preciso suportar o Violino firmemente com o queixo de forma que não haja nenhuma razão para o aguentar com a mão esquerda, já que seria impossível que esta se deslocara rapidamente de cima para abaixo e tocar afinado, sem ter que agarrar o violino com a mão direita, para que este não caia. Contudo, tenho conhecido virtuosos de reputação que não prestam atenção a isto, e põem o violino só contra o peito, pensando que fica bonito e encantador, porque o viram numa pintura representando um Anjo tocando o violino para São Francisco, segundo a imaginação do pintor. Mas eles deveriam saber que talvez o pintor possa ser um artista do pincel, mas não significa que o seja do arco.”<sup>8</sup> (Roussel, 2013, pág. [12])

---

<sup>6</sup> “One holds it resting against the left shoulder.”

<sup>7</sup> “First, the *Violin* is usually plaid above-hand, the Neck thereof being held by the left hand; the lower part thereof is rested on the left breast, a little below the shoulder.

Secondly, for the posture of your left hand, place your Thumb on the back of the Neck, opposite to your forefinger, so will your fingers more liberty to move up and down in the several Stops.”

<sup>8</sup> “il faut tenir la *Geigen* si fermement avec le menton, que l'on n'ait pas besoin de la tenir avec la main gauche, car il serait sinon impossible de se déplacer rapidement de haut en bas en touchant juste, sauf en tenant la *Geigen* avec la main droite, pour qu'il ne tombe pas.

Pourtant, j'ai connu des virtuoses respectables qui ne prêtaient pas attention à cela, et plaçaient le violon seulement sur la poitrine, en pensant que c'était beau et charmant, parce qu'ils avaient vu la chose sur une peinture représentant un Ange jouant du violon à Saint-François, selon l'imagination du

1688, Nürnberg, George Falck, *Idea boni cantoris*.

Este tratado divide-se numa parte teórica e outra prática, que tratam sobre os fundamentos da música, no qual inclui este breve comentário sobre o violino:

“O violino deve ser aguentado entre o polegar esquerdo e a base do índice, sem apertar demasiado, de jeito que nos permita fazer mudanças de posição e voltar. O instrumento deve ser colocado contra o peito esquerdo e inclinado para o lado direito. Ambos braços devem estar separados do corpo para permitir a liberdade de movimentos.”<sup>9</sup> (Tarling, 2001, pág. 65)

[1693], London, John Lenton, *The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained*.

O método de John Lenton de 1693 merece uma menção especial neste trabalho. Trata-se do primeiro tratado que se conhece dedicado exclusivamente ao violino. Como apontam os investigadores Malcolm Boyd e John Rayson (Boyd & Rayson, 1982) esta “honorável distinção” pode ter um carácter, se calhar, temporal, pois são conhecidas publicações de outros tratados anteriores ao de Lenton, coma o *Ductor ad Pandorum; or a Tutor for the Trebel Violin* ou o *Introduction to the violin* mas dos que nenhum exemplar foi descoberto até agora.

O tratado de Jonh Lenton aparecera assim anunciado no *Gentleman's Journal* em Dezembro de 1693:

“Mr. John Lenton, um dos *Gentlemen of their Majestic Music*, acaba de publicar uma fácil introdução, num método nunca antes feito por ninguém, para chegar ao verdadeiro conhecimento do violino, chamado *The Gentleman's Diversion, or the Violin explained*. Contém lições a duas vozes, compostas de propósito por vários dos melhores mestres, para violinos, flautas, oboés...Também duos para *treble* e baixo, e para dois *trebels*.”<sup>10</sup> (Boyd & Rayson, 1982, págs. 329-330)

O único exemplar que se conserva deste tratado encontra-se na biblioteca de Cardiff. Devido a um incêndio carece da portada e das duas primeiras páginas, o que poderia suscitar algumas dúvidas sobre a autoria do tratado. Contudo podemos afirmar sem dúvida que este

---

peintre. Ils auraient dû pourtant savoir que le peintre, pour être un artiste du pinceau, ne l'est pas pour autant de l'archet.”

<sup>9</sup> “The violin is to be held between the left thumb and the ball of the first finger, however, not too tightly, so that it is possible to shift in case of a high note, and then back. The instrument is to be placed against the left breast so that it will tilt toward the right side. Both arms are to be kept away from the body to allow freedom of movement.” (Roussel, 2013, pág. [12])

<sup>10</sup> “Mr. John Lenton, one of the Gentlemen of their Majesties Music, has just now published an easy Introduction, in a method never before attempted by any, to arrive to the true knowledge of the Violin; 'tis call'd the Gentlemans Diversion or the Violin explained. There are Lessons in two Parts composed purposely by several of the best Masters, for Violins, Flutes, Hautbois, &c. on Copper. Also Duo's for Treble and Bass, and for two Trebles” (Boyd & Rayson, 1982, págs. 329-330)

exemplar trata-se do *Gentleman's Diversion* de John Lenton, já que o conteúdo corresponde-se absolutamente à descrição oferecida no *Gentleman's Journal* e várias das composições que contém aparecem assinadas pelas iniciais do autor *JL*.

Como era habitual na época, trata-se de um método dedicado a amadores ou principiantes no estudo do violino, abordando os pontos mais elementares da técnica para cordas. Como obras posteriores de outros autores de características semelhantes, o tratado dedica a primeira parte à explicação de questões teóricas básicas da linguagem musical e uma segunda parte na que se recolhem 28 peças de diversos compositores, 23 delas para violino e baixo e 5 para dois violinos. No apartado '*Of ordering the Bow and Instrument*' trata minuciosamente a questão da posição do violino e do arco:

“ [...] certamente para a interpretação de Composições Inglesas, que geralmente levam um sofisticado Ar com elas, o melhor jeito de acomodar o instrumento seria colocá-lo algo mais alto do teu peito”<sup>11</sup> (Lenton, 1693, pág. 11)

Destacamos também o seguinte parágrafo:

“ [...] eu nunca adquiriria o hábito de pendurar um instrumento debaixo do queixo, teria que o evitar colocando o violino tão baixo como o umbigo, que é um estranho modo usado por alguns, para imitar aos italianos, nunca considerando a Natureza da música que interpretam [...]”<sup>12</sup> (Lenton, 1693, pág. 11)

“Quem admire a maneira Italiana nas interpretações Inglesas, despreza a que é a melhor maneira do mundo, pondo-se em ridículo”<sup>13</sup> (Lenton, 1693, pág. 11)

É curioso o modo com que o autor descreve a maneira de tocar dos italianos, o que me fez se teria algum violinista italiano em mente. O resultado foi de grande interesse para a minha pesquisa já que me levou a descobrir um grande mestre do violino do século XVII. Lenton, com essas palavras referia-se ao violinista napolitano Nicola Matteis, figura de grande repercussão no entorno musical, que fez a sua aparição em Londres por volta de 1670<sup>14</sup> e que costumava acomodar o violino de um jeito peculiar, como se pode observar pelas palavras de Jonh Lenton.

---

<sup>11</sup> “ [...]but certainly for English Compositions, which generally carry a gay lively Air with them, the best way of commanding the instrument will be to place it something higer than your breast”

<sup>12</sup> “ [...] and as I would have none get habit of holding an instrument under the chin, so I would have them avoid placing it as low as the girdle, which is a mongrel fort of way us'd by some in imitation of the Italians, never considering the Nature of the nusick they are to perform [...]”

<sup>13</sup> “Who admire the Italian manner in English performances; they spoil that which (in itself,) is the best manner in the World, to make their own ridiculous.”

<sup>14</sup> (Walls, Nicola Matteis, 2001)

Considerado como a figura mais importante de Inglaterra no seu tempo<sup>15</sup>, Nicola Matteis levou consigo o virtuoso estilo italiano, sendo uma figura chave no desenvolvimento do violino desse país.

Este músico não escreveu tratado nenhum para violino, mas sim para a realização do baixo contínuo na guitarra<sup>16</sup>. A partir das palavras de John Lenton junto às crônicas da época, escritas por Roger Northon ou John Evelyn, podemos obter uma valiosa informação sobre a particular técnica que este músico empregava para tocar o violino. Matteis parecia ser uma pessoa de grandes proporções e colocava o violino nas costelas quase por cima do umbigo<sup>17</sup>, excentricidade que fazia ficar atônito ao público inglês.<sup>18</sup>

A sua excêntrica e virtuosa técnica na interpretação do violino, junto à publicação do seu livro *Arie diverse per il violino* a partir de 1676, fizeram que este virtuoso se convertesse imediatamente numa figura pública imensamente popular na Inglaterra. A publicação, da terceira e quarta parte, dos seus *Ayres for the violino* aparecem em 1685 contêm uma parte intitulada: *Passages & Ayres a little harder to practice upon the violino, with double stops and division* (Passagens e arias um pouco mais difíceis para praticar com o violino, com cordas duplas e *divisions*) que foram consideradas como publicações de uma alta qualidade dedicadas a músicos profissionais.

1695, Augsburg, Daniel Merck, *Compendium musicae instrumentalis Chelicae...*

Este breve volume trata-se do primeiro método alemão dedicado aos instrumentos de corda. Nele pode-se ler:

“Agarra o violino perfeitamente sobre o peito esquerdo, deixando o braço livre e sem pousá-lo sobre o estômago. Também adquire unha boa posição, evitando uma postura curvada e torta. As pernas devem estar retas e não curvadas.”<sup>19</sup> (Tarling, 2001, pág. 65)

---

<sup>15</sup> (Caldwell, 1991)

<sup>16</sup> *Le false consonanse della musica* c. 1680, editado posteriormente em inglês em 1682 *The False Consonances of Music*.

<sup>17</sup> “North informs us that he held his violin very low on his chest (‘against his short ribs’ or ‘almost against his girdle’)” (Walls, Nicola Matteis, 2001)

<sup>18</sup> “He added ‘I have found very few that will believe it possible he could performe as he did in that posture’ [...]” (Walls, Nicola Matteis, 2001)

<sup>19</sup> “Hold the violin neatly below the left breast, leaving the arm free and not resting it on the stomach. Also acquire a good stance, avoiding a hunchbacked, crooked posture. The legs too should be straight and not bowed.” (Tarling, 2001, pág. 65)

1711, Paris, M. Monteclair, *Méthode facile pour aprende à jouer du violon*

Depois de explicar brevemente em que consiste um violino, o autor trata sobre a posição:

“O Violino segura-se com a mão esquerda, o braço do violino colocado entre o polegar e o dedo seguinte; sem apertar demasiado para evitar o endurecimento dos dedos e do pulso; Para mante-lo firme e que não vacile, é bom apoiar o botão que tem das cordas contra o pescoço debaixo da bochecha esquerda.”<sup>20</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 56)

1731, London, *The Art of Playing on the Violin*, [Peter Prelleur]

Este tratado para violino forma parte do *The Modern Musick-Master, or the, Universal Musician*, de Peter Prelleur, publicado em Londres em 1731. Trata-se de um livro que contém sete capítulos ou pequenos métodos sobre canto, flauta, violino, oboé e cravo junto a um dicionário musical e uma breve revisão da história da música. O capítulo V corresponde-se ao *The Art of Playing on the Violin*, que trata sobre os fundamentos do violino e que inclui uma coleção de peças.

Com respeito à posição do violino encontramos:

“Mantém o Violino com a tua mão esquerda aproximadamente a uma polegada e meia da sua Cabeça, chamado usualmente como a Noz, e deixa-o situado entre a base do teu Polegar e do teu índice: então podes proceder a tocar as Notas especificadas na Escala do Gamut”<sup>21</sup> (Prelleur], 1731, pág. 2)

1738, Paris, Corrette, *L'Ecole D'orpeè. Méthode pour Apprendre facilement a joüer du violon*.

O autor começa o tratado com os *Principes de Musique pour le Violon*, dividido em cinco capítulos onde explica as noções básicas sobre a música. Continua com o *Méthode pour aprende a joüer du Violon*, que no capítulo I trata sobre a *Maniere de tenir le Violon*:

“É preciso segurar o violino com a mão esquerda, mantê-lo com o polegar e o primeiro dedo, sem apertar demasiado a mão [...]

---

<sup>20</sup> “Le Violon se tient de la main gauche le manche posé entre le pouce et le doigt suivant; il ne faut pas le trop serrer parce que cela roidiroit les doigts et le poignet: Pour le tenir ferme et qu’il ne vacile point, il faut bien apuier le bouton qui tient les cordes contre le Col sous la joüe gauche.” (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 56)

<sup>21</sup> “ Hold the Violin with your left Hand about half an inch from the bottom of its Head, wich is usually termes the Nut, and let it lie between the Root of your Thumb and that of your fore-finger: then you may proceed to the playing off of the Notes specified in the Scale of the Gamut”

É necessário pousar o queixo sobre o Violino, quando se quer mudar de posição, o que dá toda a liberdade à mão esquerda, principalmente quando é preciso voltar à posição ordinária. Observar figura anterior.”<sup>22</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 87)



*Toi qui du pouvoir harmonique,  
Vaux faire un jour sentir les merveilleux effets,  
D'une docte et Simple pratique  
Puisse icy les premiers Secrets.*

Figura 1: Frontispício do *L'Ecole D'orpheè*.

1740, London, Robert Crome, *The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues*.

Neste tratado o autor explica os fundamentos da música e do violino mediante um diálogo estabelecido entre um aluno e um professor, que responde à questão sobre como segurar o violino:

“Agarra o Violino na tua mão esquerda e deixa que o braço do violino caia entre o teu dedo índice e o polegar, gira o teu Pulso, pelo que os teus Dedos podem cair sobre o Diapasão para

---

<sup>22</sup> “Il faut prendre le manche du Violon de la main gauche, le tenir avec le pouce et le premier doigt sans trop serrer la main...”

Il faut nécessairement poser le menton sur le Violon quand on veut démancher, cela donne toute liberté à la main gauche principalement quand il faut revenir à la position ordinaire. Voyez la Figure cy – devant.”

estar à disposição quando tu o queiras; então deixa que a parte de trás descansa sobre o teu peito esquerdo, o melhor modo de segura-lo é com o teu Queixo, que o mantém firme”<sup>23</sup> (Crome, 1740, pág. 34)

1751, London, Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*.

Este tratado para violino tem um considerável significado na história deste instrumento. Foi escrito para estudantes de um nível avançado, ao contrário da maioria dos tratados escritos anteriormente dedicados a amadores ou debutantes do violino. Exceptuando um trabalho elementar de Tesarinni em 1741, Francesco Geminiani é o primeiro mestre da escola italiana que dedica um trabalho exaustivo à maneira italiana de tocar o violino.

As suas indicações sobre a colocação do violino e sobre as mudanças de posição (sem empregar o queixo para segurar o instrumento) fazem deste tratado um trabalho único, pelo que foi tomado por muitos intérpretes do século XX como o modelo a seguir no processo de recuperação das técnicas interpretativas do violino barroco.

Sobre a posição e modo de segurar o violino, o *Example I ( B )* diz:

“O violino deve ser apoiado debaixo da clavícula, girando o lado direito do violino um pouco para baixo, pelo que não há necessidade de levantar o arco muito alto, quando a quarta corda é tocada. Observe também que a cabeça do violino deve estar quase horizontal com aquela parte que descansa contra o peito, já que a mão poderia ser mudada com facilidade e sem nenhum perigo de que o instrumento se mexa”<sup>24</sup> (Geminiani, 1751, pág. [1])

Na página a seguir, Geminiani fala dos diferentes *Orders*<sup>25</sup>. Explica como chegar até cada uma deles, já que requiere uma deslocação da mão:

“Depois de ter praticado na primeira posição, debes passar à segunda, e depois à terceira; no qual se deve ter cuidado em que o polegar sempre se mantenha mais atrás do dedo indicador; e

---

<sup>23</sup> “Take the Fiddle and hold it in your Left Hand let the Neck lie between your fore Finger and Thumb, turning your Wrist, that your Fingers may lie over the Finger Board to be in readyness when you want them; then let the back part rest on your left Breast, the best way is to stay it with your Chin, that it may remain steady”

<sup>24</sup> “The violin must be rested just below the Collar-bone, turning the right-hand side of the violin a little downwards, so that there may be no necessity of raising the bow very high, when the fourth string is to be struck. Observe also, that the head of the violin must be nearly horizontal with that part which rests against the breast, that the hand may be shifted with facility and without any danger of dropping the instrument.”

<sup>25</sup> Diferentes posições fixas, sem mudanças de posição da mão ao longo do diapasão do violino, que englobam uma série de notas determinadas.

quanto mais fores avançando para outras posições o polegar ficará a mais distancia até o deixares quase debaixo do braço do violino”<sup>26</sup> (Geminiani, 1751, pág. 2)

Na parte ( *D.* ) fala de como tocar uma mesma nota com diferentes dedos:

“D mostra as diferentes formas de “parar” na mesma nota, e descobre ao mesmo tempo, que as transposições [mudanças] da mão consistem em passar de um *order* [posição fixa] a outro.”<sup>27</sup> (Geminiani, 1751, pág. 3)

A parte ( *E.* ), explica como realizar as mudanças de posições precisas para tocar as diferentes escalas:

“E contém escalas diferentes, com as transposições (mudanças) da mão, que devem ser feitas ascendendo e descendendo. Pode-se observar aqui, que mudando a mão da quinta, quarta e terceira posição à primeira, o polegar, por questão de tempo, não pode recuperar a sua posição natural; sendo preciso faze-lo na seguinte nota.”<sup>28</sup> (Geminiani, 1751, pág. 3)

1751-1772, Paris, Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Nesta enciclopédia sobre as artes podemos ler sobre o violino:

“Para tocar o violino, que se tem na mão esquerda, e o arco na direita; agarra-se o braço do violino em *L*, de modo que a parte inferior deste fica virado para a palma da mão, o polegar da mão esquerda do lado de *B*, e os quatro dedos da mesma mão do lado de *L*; o índice deve estar perto do filete, e os outros dedos perto uns dos outros, próximos a tocar a chantarelle, virando o punho leva-se de seguida a parte inferior do corpo do instrumento debaixo do queixo, de modo que a tábua onde o botão *f* está atado, descansa sobre a clavícula esquerda, para a que nos viramos, e incline um pouco a cabeça para apoiar com queixo sobre o lado onde está a letra *E*, e assim segurar o instrumento. Ver figura.”<sup>29</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 132)

---

<sup>26</sup> “ After having been practised in the first Order, you must past on to the second, and then to the third; in wich Care is to be taken that the Thumb always remain farther back tan the Fore-finger; and the more you advance in tha other Orders the Thumb must be at a greater Distance till it remains almost hid under the Neck of the Violin”

<sup>27</sup> “D, shews the different Ways of stopping the same Note, and discovers at the same Time that Transposition of the Hand consists in passing from one Orther to another”

<sup>28</sup> “E, contains several different Scales, with the Transpositions of the Hand, which ought to be made both in rising and falling. It must be observed, that in drawing back the Hand from the 5<sup>th</sup>, 4<sup>th</sup> and 3<sup>d</sup> Order to go to the first, de tThumb cannot, for Want of Time, be replaced in its natural Position; but it is necessary it should be replaced at the second Note.”

<sup>29</sup> “Pour jouer du *violon*, que l'on tient de la main gauche, l'archet de la droite; on le prend par le manche a *L* , ensorte que le revers du manche foit tourné du cotê du creux de la main, le pouce de la main gauche du cotê de *B*, & les quatre autres doigts de la même main du cotê de *L*; l'index doit être près du fillet, & les autres doigts près les uns des autres, prêts â toucher la chantarelle, on porte ensuite

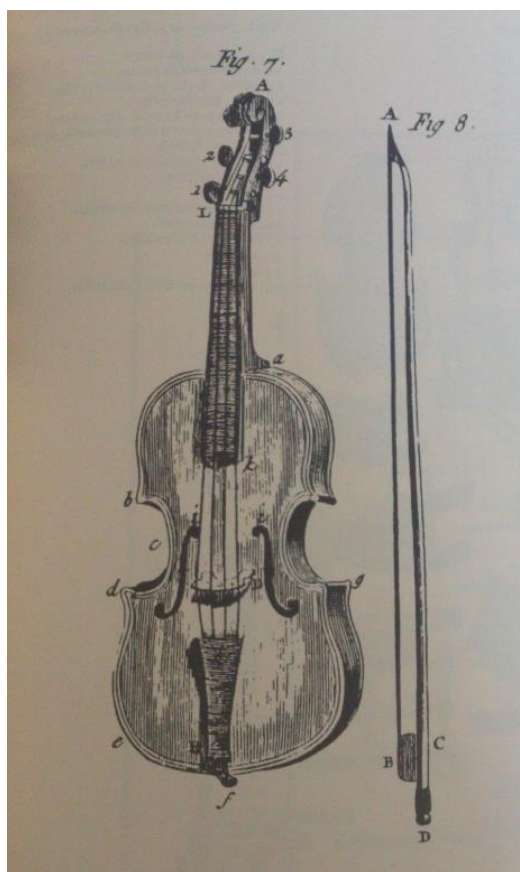


Figura 2 Pág. 135 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, de Diderot, publicada em Paris em 1751-1772

1756, Paris, José Herrando, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad...*

Antes de começar com os fundamentos do violino encontramos as indicações do autor sobre a posição do violino, acompanhada com uma ilustração para completar a explicação:

“EM TODAS ARTES E CIÊNCIAS BUSCA-SE A NATURALIDADE, E A CONVENIÊNCIA [...] o Violino toma-se na mão esquerda, pondo o seu braço na Forquilha dela, entre os dedos Polegar e Índice, cerca da pestana do Violino, de modo que o pulso tropece quase nele virando para o Corpo o Cotovelo; e desta forma girar a mão sem Violência, nem incomodo. O Estandarte tem de vir debaixo da Barba, assegurando-o com ela, levando vista um pouco na direção da mão direita [...] na figura que Segue, a que se verá com

---

en tournant le poignet la partie inférieure du corps de l'instrument sous le menton, ensorte que le tableau où le bouton *f* est attachè, réponde sur la clavique gauche, vers laquelle on tourne & incline un peu la tête pour appuyer avec le menton sur l'endroit où est la lette *E*, & ainsi affermir l'instrument. Voyez la figure”

observação e Cuidado, até a igualar de modo que o que aprende guarde a mesma proporção.”<sup>30</sup>  
(Herrando, 1756, pág. 2)

### 1756, Augspurg, Leopold Mozart, *Gründlichen Violinschule*

O tratado para violino de Leopoldo Mozart alcançara uma grande repercussão já na sua época sendo reeditado posteriormente em várias ocasiões.<sup>31</sup> Fortemente influenciado pela escola italiana de violino de Tartini, o autor oferece uma minuciosa descrição de duas técnicas empregadas para a colocação do violino, fica assim reflectido numa mesma obra a coexistência de diferentes técnicas para a segurar o violino.

“O primeiro modo para segurar o violino tem em boa medida uma agradável e relaxada aparência (Fig. 1) [aqui Figura 3] Aqui o violino está bastante livre; apoiado na parte alta do peito, inclinado, e de tal forma que os golpes de arco são dirigidos mais para cima do que horizontalmente. Esta posição é indubitavelmente natural e agradável para os olhos dos espectadores mas um pouco difícil e inconveniente para o intérprete para os movimentos rápidos da mão na posição alta, o violino não tem apoio e tende, portanto e necessariamente a cair a não ser que por uma longa prática se tenha adquirido a destreza de segurá-lo entre o polegar e o dedo indicador.”<sup>32</sup> (Mozart, 1985, pág. 54)

---

<sup>30</sup> “EN TODOS ARTES Y CIENCIAS SE BUSCA LA NATURALIDAD, Y LA COMVENIENCIA Y ASI en este como tan apreciable y usado de tantos, se de vera acomodar, a lo mas fácil y breve, en cuio supuesto el Violin se toma en la mano izquierda, poniendo su mástil en la Orquilla de ella, entre los dedos Pulgar y el Yndice, cerca del Remate del Violin, de modo que la muñeca tropieze quasi en el ladeando hacia el Cuerpo el Codo; y de esa forma se bolvera la mano sin Violencia, ni incomodo. El Cordal ha de venir bajo la Barba, asegurándole con ella, hechada la vista un poco a la mano derecha...en la figura que Sigue, a la que se mirara con observación y Cuidado, hasta tomar su igualdad de modo que el que aprende guarde la misma proporción.”

<sup>31</sup> Seguindo a primeira edição de 1756 aparece outra, também em alemão, em 1787; e várias traduções: ao francês, por Valentin Roeser em Paris no 1770; ao inglês, por Editha Knocker em Londres no 1948; e uma cópia anónima, recentemente descoberta, em espanhol de 1830.

<sup>32</sup> “The first way of holding the violin has a rather pleasant and relaxed appearance. (Fig. I.) Here the violin is quite unconstrained; held chest-high, slanting, and in such fashion that the strokes of the bow are directed more upwards than horizontal. This position is undoubtedly natural and pleasant to the eyes of the onlookers but somewhat difficult and inconvenient for the player as, during quick movements of the hand in the high position, the violin has no support and must therefore necessarily fall unless by long practice the advantage of being able to hold it between the thumb and index-finger has been acquired.”



Figura 3 Frontispício do *Gründlichen Violinschule*

“O segundo é um método confortável (Fig. II). O violino é colocado contra o pescoço de modo que fique um pouco à frente do ombro e sobre o lado da corda mi (a mais fina) assenta o queixo, no que o violino permanece imóvel no seu lugar, mesmo durante os mais fortes movimentos ascendentes e descendentes da mão”<sup>33</sup> (Mozart, 1985, pág. 54)

---

<sup>33</sup> “The second is a comfortable method. (Fig.II.) The violin is placed against the neck so that it lies somewhat in front of the shoulder and the side on which the E (thinnest) string lies comes under the chin, whereby the violin remains unmoved in its place even during the strongest movements of the ascending and descending hand.”



Figura 4 Pag. 55 do *Gründlichen Violinschule* (Mozart, 1756)

1761, Paris, François-Alexandre-Pierre de Garsault, NOTIONNAIRE OU MEMORIAL RAISONNE DE CE QU'IL Y A D'UTILE ET D'INTERESSANT...

Nesta obra encontramos uma descrição detalhada do violino e das partes essenciais do instrumento além de uma breve parte onde o autor fala da posição do violino:

“Se mantém o Violino contra o ombro esquerdo, o pescoço para a frente, aguentado com a mão esquerda. A mão esquerda tem agarrado o braço do instrumento, o polegar coloca-se detrás; ficam os quatro dedos, que pulsando sucessivamente as cordas contra o diapasão, o fazem mais ou menos curto, o que origina diferentes tons.”<sup>34</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, págs. 226-228)

1761, Paris, L'Abbé le fils, *Principies du Violon*.

---

<sup>34</sup> “On tient le Violon contre l'épaule gauche, le manche en avant, soutenu par la main gauche.

La main gauche ayant pris as place au manche de l'instrument, le pouce se trouve par-derrriere; restent les quatre doigts, lesquels en pressant successivement les cordes contre la touche du manche, les rendent plus o moins courtes, ce qui fait les differens tons.”

O autor começa este tratado para violino abordando a questão da colocação do violino, na primeira página, sob o título *De la Maniere de tenir le Violon*:

“O violino deve ser apoiado sobre a clavícula, de jeito que o queixo se situe no lado da quarta corda, é preciso baixar um pouco o lado da *chanterelle* [corda mi]; a mão deve estar praticamente à altura do pescoço; o braço do violino deve ser seguro sem demasiada força entre o polegar e a primeira falange do dedo índice [...]”<sup>35</sup> (Saint-Sevin, 1761, pág. 1)

1763, Paris, C.R Brijon, *Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*

Neste tratado para violino o autor dedica um artigo à posição do violino:

“Artigo VI:

Pousa-se o violino sobre a clavícula esquerda, permitindo que se incline um pouco para o estômago. A mão que o sujeita deve estar, quase, à altura do pescoço. É necessário agarrar o braço do violino sem demasiada força, para deixar maior liberdade aos dedos...Não é facilmente compreensível, sem dizer, que a graça exige manter o corpo ereto”<sup>36</sup> (Brijon, 1763, pág. 19)

1772, Paris, Labadens, *Nouvelle Methode pour apprendre à jouer du Violon et à lire la Musique*.

Como é habitual na época, este tratado divide-se numa primeira parte dedicada aos princípios teórico-práticos da música, e noutra segunda dedicada aos princípios do violino, na qual o autor inclui um artigo, no capítulo I, que trata da maneira de tocar o violino.

“A verdadeira posição para tocar o violino e manter-se sem tensão nem rigidez, e sem fazer nenhum tipo de contorção. Deve-se segurar o violino com a mão esquerda apoiado sobre o peito de jeito que o botão onde está atado o estandarte fique frente a parte média do corpo; é

---

<sup>35</sup> “Le Violon doit être posé sur la Clavicule, de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième Corde, il faut abaisser un peu le côté de la chanterelle; la main doit être à-peu-près à la hauteur du Col; le manche doit être tenu sans trop de forcé entre le pouce et la première phalange du doigt Index...”

<sup>36</sup> “On pose le Violon sur la clavícula gauche, en le laissane panher un peu du côté de l'estomac. La main qui le soutient doit être, à-peu-près, à la hauteur du col. Il faut tenir le manche sans trop le ferrer, afin de laisser plus de liberté aux doigts. Placer le pouce à onze, douze, treize, quatorze ou, quinze lignes du fillet, suivant la grandeur de la main. Avoir surtout attention de ne poser que l'esxtrêmité destrois premiers doigts sur le cordes; & que d'une jointure à l'autre chaque doigt courbé soit à portée de frapper la corde, comme un petit marteau. A l'égard du petit doigt, il faut l'étendre, ou le retirer, selon que les circonstances l'exigent. Bien entendu qu'il doit produire sur la corde le même tact que les autres. On doit aussi avoir soin de porter le coude & le poignet en dedans. On conçoit aisément, sans le dire, que la grace exige qu'on tienne le corps droit.”

necessário ter o violino inclinado de esquerda a direita, é dizer, que o lado da *chanterelle* fique mais baixo que o da quarta corda.

A cabeça do violino deve estar frente ao corpo tanto como seja possível...

Para observar perfeitamente todas estas regras, deve-se situar de perfil em frente de um espelho e colocar-se na mesma atitude que a figura da ilustração representa. Este é o modo em que a mão e os dedos ficam à disposição de encontrar as notas sobre o diapasão do violino.”<sup>37</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 34)



Figura 5 Planche 2 do *Nouvelle Methode pour apprendre à jouer du Violon et à lire la Musique* (Labadens, 1772)

---

<sup>37</sup> “La veritable situation pour jouer du violon est de se tenir de bout sans affectation ni roideur, et sans faire aucune contortion. Il faut tenir le violon de la main gauche le poser sur la poitrine de maniere que le bouton où est attaché le tire-corde soit vis-à-vis le milieu du corps; il faut tenir le violon incliné de gauche à droite, c'est-à-dire que le côté de la chantarelle soit beaucoup plus bas que celui de la quatrieme corde.

Le chevillé du violon dit être en face du corps autant qu'il est possible...

Pour observer parfaitement toutes ces regles, il faut se presenter en profil devant un mirror et se placer dans la même attitude que la figure de l'estampe 2me le represent. C'est par la maniere dont on tient as main et par la disposition des doigts que l'on recontre les notes sur le manche du violon.”

1774, Paris, Tarade, *Traite du violon*

Neste tratado de violino o autor diz apenas o seguinte sobre como segurar o instrumento:

“O violino deve-se ter com a mão esquerda, o cotovelo debaixo do instrumento [...]”<sup>38</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 178)

1777, La Haye, Pietro Signoretti, *MÉTHODE DE LA MUSIQUE ET DU VIOLON*

Método dividido em três partes, a segunda parte começa explicando os princípios do violino:

“Maneira de segurar o Violino: Deve aguentar o Braço do Violino na mão esquerda, o polegar colocado à distância do índice que faz o *La* no Bordão; o braço do violino deve apoiar-se na palma da mão, com cuidado de não apertar demasiado o polegar [...] Depois passa-se o Violino debaixo o queixo, do lado esquerdo, de modo que este se encontre no lado direito do Violino, sen estorvar aos dedos de cima das cordas, e sem que o queixo toque o estandarte que é a peça na que são atadas as cordas, elevando um pouco a parte traseira do Violino do lado esquerdo, de modo que não se apoie no ombro. A cabeça do braço do violino deve estar ao nível do ombro, mantendo o cotovelo bem dentro, e o braço do violino elevado quase à altura do corpo do Violino; esta é a verdadeira e única maneira de segurar o Violino, e a verdadeira posição da mão.”<sup>39</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 101)

1780, Paris, Jean-Benjamin Laborde, *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*.

Neste ensaio sobre música, encontramos estas palavras sobre a forma de segurar o violino:

“Segura-se o violino com a mão esquerda, e o arco com a direita; agarra-se pelo braço e pousa-se debaixo do queixo a sua parte inferior, de modo que o botão repousa sobre a clavícula esquerda.”<sup>40</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 240)

---

<sup>38</sup> “ Le Violon doit se tenir de la main gauche le Coude dessous l’instrument [...]”

<sup>39</sup> “*Maniere de tenir le Violon*: Il faut tenir le manche du Violon dans la main gauche, ayant le pouce placé à la distance de l’index qui fait le La sur le Bourdon; le manche doit appuyer sur la paume de la main, observant de ne le pas trop ferrer du pouce...On passera ensuite le Violon sous le menton, du côté gauche, de sorte que le même se trouve sur le côté droit du Violon, sans déranger les doigts de dessus les cordes, & sans que le menton touche le tire-corde qui est la touche à laquelle sont attachées les cordes, élevant un peu le bas du Violon du côté gauche, de sorte qu’il n’appuie point sur l’épaule. La tête du manche doit être au niveau de l’épaule, tenant le coude bien en dedans, & le manche élevé à-peu-près à la hauteur du corps du Violon; c’est-là la véritable & l’unique façon de tenir le Violon, & la vraie position de la main.”

<sup>40</sup> “On tient le Violon de la main gauche, & l’archet de la droite; on le prend par le manche, & on pousse sous le menton sa partie inférieure, ensorte que le bouton réponde sur la clavícula gauche.”

1786, Paris, Louis Borne, l'aîné, *Nouvelle Méthode DE VIOLON ET DE MUSIQUE ...*

Após uma breve explicação dos princípios da música e descrição das partes do violino o autor trata a maneira de agarrar o violino:

“É preciso por o Braço do Violino na palma da mão esquerda, o mais perto possível do polegar a fim de que os dedos possam atuar livremente sobre as cordas. Deve-se colocar o Violino debaixo do queixo, de maneira que o botão se encontre aproximadamente no centro do pescoço, a mão à altura do ombro, manter a Cabeça direita e que o queixo não se apoie sobre o violino, o cotovelo debaixo do violino perto do corpo, sem ser absolutamente junto como algumas pessoas o fazem.”<sup>41</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 27)

1790, Livourne, Giovanni Batista Rangoni, *SAGGIO SUL GUSTO DELLA MUSICA ...*

Deste ensaio sobre a música e as interpretações dos famosos violinistas Nardini, Lolli e Pugnani, destaca-se o seguinte parágrafo:

“Outra causa da facilidade que se observa na execução do Lolli é maneira natural de segurar o violino, que ele adapta ao seu estilo, como Nardini o adapta ao seu. É aqui preciso observar que como cada homem tem diferenças notáveis na sua constituição, a maneira de segurar o instrumento não deve ser a mesma para todos; e seria mesmo pôr obstáculos aos progressos de um estudante e opor-se ao desenvolvimento do seu talento, obrigar-lhe a ter o seu violino de um modo contrário à sua verticalidade natural, que é sempre relativa à estrutura dos seus membros. Por isto não se pode prescrever uma regra geral, em quanto à maneira de segurar os instrumentos musicais, seja o que seja, pela razão evidente que cada um tem diferente estrutura na forma externa, e que as leis do equilíbrio dependem muito dela para a execução.”<sup>42</sup> (Moccia, 2005, págs. 182-183)

1794, Paris, Louis-Antoine Durieu, *MÉTHODE de Violon.*

---

<sup>41</sup> “Il faut poser le Manche du Violon dans le creux de la main gauche, le plus près du pouce qu'il est possible afin que le doigts puissent agir librement sur les cordes!...Il faut pose le Violon sous le menton, de maniere que le bouton se trouve à peu pres au milieu du col, la main à la hauteur de l'épaule, tenir la Tête droite et que le menton n'appuye pas sur le violon, le coude sous le violon et pres du corps, sans y être absolument collé comme quelques personnes le sont tenir.”

<sup>42</sup> “Un' altra causa della facilità che si observa nell' eseguire del Lolli, si è la maniera naturale di tenere il violino, così adatta al suo stile, come quella del Nardini è adatta al suo. E qui bisogna osservare che come ogni uomo ha delle differenze notabili nella struttura, ne viene che la maniera di tenere lo strumento non ha da essere la medesima in loro; e sarebbe lo stesso che il mettere ostacoli a' progressi di uno scolare, ed opporsi allo sviluppo del suo talento, il volere obbligarlo a tenere il suo violino in un modo contrario al suo perpendicolo naturale, che è sempre relativo alla struttura delle sue membra. Per questo non si potrebbe prescrivere una regola generale, riguardo alla maniere di tenere lo strumento musicale, qualunque sia, per la ragione evidente che ciascuno non ha una stessa struttura nella forma esterna, e che le leggi dell' equilibrio dipendono molto da essa per eseguire”.

Depois de uma breve introdução na qual o autor explica o mecanismo do violino e as suas diferentes partes, trata questões referentes à maneira de segurar o violino deste modo:

“MANEIRA de segurar o Violino

D...Como se deve segurar o Violino? R...Deve-se segurar passando o pescoço por cima do Botão que ata o estandarte.

D...Como se deve por o queixo no Violino? R...Indiferentemente de um lado ou outro do estandarte; contudo é mais seguro do lado esquerdo.

D...Como se deve pôr a mão? R...A mão esquerda deve estar colocada de modo que sustente o braço do violino entre o polegar e o primeiro dedo.”<sup>43</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 138)

1796, Roma, Francesco Galeazzi, *Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*.

A obra trata sobre os diferentes aspetos teórico-práticos elementares da música, inclui um ensaio sobre como tocar o violino. No artigo IV, *Del Maneggio dell' Istromento...* podemos ler:

“Pousa-se o queixo sobre o violino do lado do *Cordone* [corda grave] ...”<sup>44</sup> (Moccia, 2005, pág. 263)

[c. 1797], Wurtzbourg, Joseph Demar, *Nouvelle METHODE Abrégée pour le Violon ...*

Depois de explicar os princípios da música, continua uma secção com lições para dois violinos para praticar mestre e aluno a modo de exemplos práticos. São precedidos por esta breve explicação sobre os princípios do violino:

“A maneira de colocar e segurar o VIOLINO, levar o Arco, o tacto dos dedos, a posição da mão sobre o diapasão e as graças do corpo é obra do mestre para formar ao aluno à sua maneira.”<sup>45</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 226)

---

<sup>43</sup> “Demande...Reponse

D... Comment doit on tenir le Violon...R...L'on doit le tenir en pasant sur le col le Bouton quitient la queüe.

D...Comment doit-on poser le menton sur le Violon...R....Indifferement d'un coté ou de l'autre de la queüe; Cependant il est plus sur du coté gauche.

D...Comment doit-on poser la main?...R...La main gauche doit être placée de manière a tenir le manche entre le pouce et le premier doigt.”

<sup>44</sup> “Si posa il mento sul Violino dalla parte del Cordone...”

[c. 1797], Paris, Sébastien Demar, *METHODE ABRÉGÉE Pour Le Violon faite d'une Manière très facile...*

Antes de abordar aspectos práticos da interpretação do violino, o autor começa este tratado dirigindo-se a os professores de violino de um modo similar a Joseph Demar:

“Eu acho inútil explicar a maneira de segurar o Violino e de conduzir o arco, cada mestre deve conhecer as regras dos nossos melhores professores e quero apenas, para facilidade dos mestres, mostrar aqui esta pequena obra que ensina brevemente aos alunos todos os princípios básicos teóricos e práticos.”<sup>46</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 9)

1798, Paris, Antoine Bailleux, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon.*

Neste método dedicado a alunos jovens encontramos uma secção titulada *De la manière de tenir le Violon* na qual dá instruções sobre a colocação do instrumento e das mudanças de posição.

“É preciso pousar o violino de modo que o queixo se encontre do lado da quarta corda, e baixar um pouco o da *chanterelle* (primeira corda); o braço dever ser aguentado com o polegar e o primeiro dedo, sem apertar demasiado a mão, redondear o primeiro, segundo e terceiro dedo e ter o pequeno esticado.

Quando se quer mudar de posição, é preciso pousar o queixo sobre o Violino, o que dá uma grande liberdade à mão esquerda, principalmente quando deve voltar à posição ordinária, adquire-se esta facilidade com um exercício assíduo.”<sup>47</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 32)

1798, Paris, Bernardus Lorenziti, *PRINCIPES ou Nouvelle Méthode DE MUSIQUE pour apprendre facilement a Jouer du Violon Suivis de duze Duos progressifs.*

---

<sup>45</sup> “Aux Professeurs: La manière de placer et de tenir le VIOLON, conduire l'Archet, le tact des doigts, la position de la main sur la touche et les graces du corps, sont l'ouvrage du maître pour former l'Élève à as manière.”

<sup>46</sup> “AUX PROFESSEURS: Je trouve inutile d'expliquer la maniere de tenir le Violon et de conduire l'archet, chaque moitre doit savoir les r'eglemens de nos meilleurs professeurs et je desire seulment pour la facilité des maitres, de mettre au jour ce petit ouverage qui monte aux élèves, en théorie et pratique tous breves les principes nécessaires.”

<sup>47</sup> “Il faut poser le violon de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième corde, et baisser un peu celi de la chanterelle; le manche doit être tenu avec le pouce et le premier doigt, fans trop ferrer la main, arrondir le premier, dexième, troisième doigt, et tenir le petit plus allongé. Quand on veut démancher, il faut poser le menton sur le Violon, cela donne une grande liberté à la main gauche, principalement quand il faut revenir à la position ordinaire, on acquiert cette facilité par un exercice assidu.”

O tratado começa como um secção titulada *PRINCIPES pour poser et tenir le Violon*, para continuar depois com os fundamentos do violino.

“PRINCÍPIOS para pousar e segurar o Violino.

O Violino deve ser colocado entre o queixo e a parte superior do peito, o queixo virado do lado da quarta corda, (de outro modo chamado Bordão) o braço do violino sobre a palma da mão aguentado entre o polegar e o primeiro dedo, gire a mão de jeito que os quatro dedos possam tocar as quatro cordas facilmente.”<sup>48</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 84)

1799, Paris, Jean-Baptiste Cartier, *L'ART du Violon...*

Após um prefácio no que o autor apresenta a sua obra, o tratado começa com uma secção dedicada aos princípios do violino:

“Artigo 1º

Da maneira de segurar o Violino.

Há geralmente duas maneiras de segurar o Violino, a primeira é colocá-lo diretamente contra o peito, baixando um pouco o lado da *Chanterelle*.

2º. A segunda, é mais cómoda para o intérprete, coloca-se sobre a Clavícula, de jeito que o Queixo encontra-se do lado da quarta Corda baixando um pouco do lado da *Chanterelle*.

3º. A cabeça do Violino deve ser aguentado a altura da Boca e não deixá-la cair. Neste sentido, é necessário pôr a partitura que queremos tocar um pouco mais alta.

4º. O Braço do Violino deve estar aguentado livremente entre o polegar e o 1º Dedo, de modo que não toca a união do polegar e do primeiro dedo. O polegar deve estar situado entre o primeiro e o segundo dedo. (Mozart Pai *Méthode de Violino*).”<sup>49</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 143)

---

<sup>48</sup> “PRINCIPES pour poser et tenir le Violon.

Le Violon doit etre posé entre le menton et le dessus de la poitrine, le menton tourné du côté de la quatrième corde, (autrement appelé Bourdon) le manche sur la paume de la main tenu entre le pouce et le premier doigt, tourner la main de façon que les quatre doigts puissent toucher les quatre cordes sans etre gênés.”

<sup>49</sup> “Article 1er

De la maniere de tenir le Violon.

Il y a généralement deux manieres de tenir le Violon, la première est de le poser directement contre la poitrine, en abaissant un peu le côté de la Chanterelle.

2e. La deuxième, est plus commode pour le Joueur, on le pose sur la Clavicule, de façon que le Menton se trouve du côté de la quatrième Corde en abaissant un peu le côté de la Chanterelle.

[c.1800], Paris, Anicot l'Ainé, *Principes de Violon...*

Após uma breve explicação dos princípios da música seguem os princípios do violino que começam com *MANIÈRE DE TENIR LE VIOLON*:

“Deve-se sustentar o Violino entre o queixo e o lado esquerdo do peito, sobre o qual se deve apoiar um pouco virado para um lado, é dizer, que o lado esquerdo do Violino deve estar um pouco mais alto que o direito, para tocar facilmente as quatro cordas com o arco; o Braço do Violino deve ser aguentado na mão esquerda entre o polegar e o índice, ou primeiro dedo, o braço deve dobrar-se com facilidade de modo que se o cotovelo esteja bem debaixo do Violino, e o pulso à altura do peito um pouco redondeado, e virado um pouco para dentro, de jeito que os 4 dedos a serem utilizados possam chegar à 4<sup>a</sup> corda para toca-la com facilidade; vemos que a mão assim colocada nunca será incomodada a não ser que seja para fazer os tons de base da *chanterelle*, para o que se retrocede um pouco a mão, devendo-se recuperar tão rapidamente como seja possível esta posição.

Estes hábitos dão uma grande facilidade na execução que se consegue de bom agrado sem ser forçada.”<sup>50</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 181)

1800, Paris, Jean-Baptiste Bedard, *Nouvelle Méthode DE VIOLINO Courte et Intelligible*

Precedida dos *Pricipes de Musique*, começa o *MÉTHODE DE VIOLON* com um primeiro artigo dedicado à maneira de segurar o violino:

“ [O violino] colocado diretamente contra o peito, ligeiramente inclinado do lado da *chanterelle* o queixo vira-se do lado da quarta corda. Trate de manter sempre a cabeça do Violino à altura da boca [...]”<sup>51</sup> (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 202)

---

3e La tête du Violon doit être tenue à l'horizon de la Bouche et il ne faut pas le laisser baisser d'avantage. À cet égard, on doit mettre la Musique qu'on veut jouer, un peu haut devant soi.

4e Le Manche du Violon doit être tenu librement entre le pouce et le 1er Doigt, de façon qu'il ne touche pas la jointure du pouce et du 1er doigt. Le pouce doit être placé entre le premier et le second doigt (Mozart Pere Méthode du Violon)”

<sup>50</sup> “On doit tenir le Violon entre le menton et le coté gauche de la poitrine, sur le quel il doit poser étant un peu tourné de coté, c'est à dire que le coté gauche du Violon doit être un peu plus élevé que le droit, pour toucher facilement les quatres cordes avec l'archet; le Manche du Violon doit être tenu de la main gauche entre le pouce et l'index, ou 1er doigt, le bras doit être ployé avec aisance de façon cependant que le coude soit bien au dessous du Violon, et le poignet à la hauteur de la poitrine en l'arondissant un peu, et le tournant le plus en dedans du corps que faire ce pourra, de façon que les 4 doigts étant ployés puissent atteindre la 4e corde afin de la toucher aisément; on verra que la main ainsi posée ne sera jamais gêné a moins que ce ne soit pour faire les tons du bas de la chanterelle, purlors on recule un peu la main mais il faut la remettre aussitôt en cette situation.

Ces habitudes donneront une si grande facilité pour l'exécution qu'on se saura très bon gré de s'y être contraint.”

1800, Paris, Giovanni Giuseppe Cambini, *Nouvelle methode theorique et pratique pour le violon*.

Da introdução deste método para violino, destacamos o seguinte:

“Não há mais que uma única maneira de segurar bem o violino, todas as outras são viciosas. A experiência, e as lições de bons mestres, demonstram-no suficientemente. É necessário pousar a parte baixa do instrumento sobre a clavícula, de maneira que se possa apoiar o queixo em relação à quarta corda, quando as mudanças de posição da mão, ou se as articulações, exigem que o violino seja segurado, com mais firmeza.”<sup>52</sup> (Cambini, 1800, pág. 2)

### ***Observações sobre as fontes literárias***

A história da música data em cerca de 1750 o ponto de inflexão onde é considerado o final do período barroco e o começo do novo período clássico. A revisão dos tratados históricos sobre o violino barroco que aqui fiz começa em 1556 com o *Epitome Musicale* de Jambe de Fer e termina em 1800, data da publicação do *Nouvelle methode theorique et pratique pour le violon* de Giovanni Giuseppe Cambini. Considero assim englobar uma perspectiva e margem temporal suficientemente amplas para que os documentos literários aqui recolhidos possam oferecer uma amostra de quais eram as técnicas utilizadas para segurar o violino barroco.

Quanto aos dicionários, ensaios e métodos ou tratados de música aqui citados, são obras de carácter genérico, maioritariamente teóricas que tratam vários temas relacionados com o estudo da música, desde os elementos básicos da linguagem musical até extensas revisões organológicas. Ao não serem obras escritas especificamente para o violino encontramos por vezes informações simples e breves como no caso de Jambe de Fer, Michael Praetorius ou P. Trichet, e outras mais extensas como as de Prinner, Falck, Diderot, Garsault ou Laborde.

O primeiro que podemos observar após uma leitura comparativa destas obras é uma grande diversidade no lugar onde apoiar o violino e no modo de segura-lo. Jambe de Fer

---

<sup>51</sup> “ARTICLE 1er de la maniere de tenir le Violon: Posés le directement contre la poitrine, un peu penché du coté de la chanterelle le menton tourné du coté de la quatrieme corde. Tachés de tenir toujours la tête du Violon a la hauteur de la bouche...”

<sup>52</sup> “Il n'y a qu'une seule manière de bien tenir le violon, toutes les autres sont vicieuses. L'experience, et les leçons des bons maitres, l'ont suffisimment démontrée. Il faut poser le bas de l'instrument sur la clavicule, de manière à pouvoir y appoyer le menton vis-à-vis la quatrieme corde, lorsque les changements de position de la mais, oi si, l'on veut les démanchements, exigent que le violon soit sustenu, avec plus de fermeté.”

(1556) mesmo fala do uso de diferentes elementos para ajudar a segurar o violino, tal e como acontece hoje em dia.<sup>53</sup>

É nos tratados que foram escritos especificamente para o violino, onde encontramos descrições mais detalhadas sobre a posição, colocação e os modos de segurar o instrumento. Contudo, é preciso ter em conta que muitas destas obras foram escritas para amadores do instrumento, como se tratassem de livros de auto-aprendizagem, abordando questões muito básicas mas que aportam um interessante material para a nossa pesquisa. As questões interpretativas de maior profundidade foram tratadas naquelas obras dedicadas a instrumentistas profissionais.

Com o fim de analisar e facilitar ao leitor uma melhor compreensão do que aqui se recolheu, apresento em anexos uma tabela cronológica que sintetiza as diferentes opiniões sobre a colocação e os modos de segurar o violino de todos estes autores. Como se pode observar nesta tabela 1 (ver anexos), são muitas as opções que oferecem os autores para a colocação do violino: sobre o braço, sobre ou contra o peito, sobre a clavícula; e também sobre como segura-lo: com a mão esquerda, com o queixo... especialmente em relação às mudanças de posição, já que o modo de executa-las depende totalmente dos pontos nos que o violino seja apoiado.

A tabela a seguir classifica aos diferentes autores em relação ao ponto de apoio e lugar no que recomendam acomodar o violino, ficam excluídos Peter Prellieur, Tarade, Tartini, Rangoni e Joseph e Sébastien Demar por não especificarem de um modo concreto esta questão nas suas obras.

Tabela 1 Classificação dos diferentes autores no que respeita à colocação do violino

DATA	SOBRE O BRAÇO	SOBRE O PEITO	DEBAIXO DA CLAVÍCULA	SOBRE A CLAVÍCULA
1556	Jambe de Fer			
1615	Praetorius			
c.1640	Trichet (no ombro)			
1671		Playford		
1677				Prinner
1688		Falck		

<sup>53</sup> Ver <sup>5</sup>.

1693		Lenton		
1695		Merck		
1711				Montclair
1738				Corrette
1740				Crome
1751			Geminiani	
1751/72				Diderot
1756				Herrando
1756			Mozart	Mozart
1761	Garsault?			
1761				L'Abbé le fils
1763				Brijon
1772		Labadens		
1777				Signoretti
1780				Laborde
1786				Louis Bornet, l'aîné
1794				Durieu
1796				Galeazzi
1798				Antoine
1798				Lorenziti
1799			Cartier	Cartier
c.1800				Anicot l'Ainé
1800		Bedard?		
1800				Cambini

Como podemos observar na tabela, autores como Jambe de Fer, Praetorius ou Trichet concordam que o lugar de apoio do instrumento é sobre o braço; Playford, Falck, Lenton,

Merck e Labadens sobre o peito esquerdo e Geminiani, Mozart e Cartier debaixo da clavícula (estes dois últimos oferecem duas possibilidades para situar o instrumento). O resto, e maior parte dos autores, que propõem a posição do instrumento sobre a clavícula situam-se no século XVIII (exceptuando a obra de Prinner do século XVII).

A colocação do instrumento num sítio ou noutro do corpo implica que o queixo tenha um papel, para alguns determinante, para segurar o violino. Por uma questão física, o uso do queixo, para tal efeito, ficaria eliminado para aqueles autores que propuseram a colocação do violino sobre o braço ou o peito e inclusive para aqueles que referem apoiar o instrumento na parte alta do peito ou debaixo da clavícula, como Mozart, Geminiani ou Cartier.

Normalmente, a utilização do queixo está associada à necessidade de segurar o instrumento, especialmente quando há que realizar mudanças de posição com a mão esquerda. Neste sentido, é preciso realçar o compositor e violinista Francesco Geminiani já que foi o único autor que dedicou várias páginas a abordar a questão das mudanças de posição sem necessidade de segurar o violino com o queixo. Ele propôs situar o violino mesmo debaixo da clavícula e no seu tratado encontramos explicações teóricas e exercícios práticos para realizar as mudanças de posição sem necessidade de pousar o queixo sobre o violino, desenvolvendo uma técnica específica de mão esquerda. Por essa razão foi tomado como modelo a seguir por mestres da nossa época no processo de recuperação da interpretação histórica do violino barroco, como mais à frente trataremos.

Dentro do grupo dos autores que propuseram apoiar o violino sobre a clavícula, posição mais próxima à prática do violino atualmente, podemos diferenciar pequenos subgrupos segundo utilizaram, ou não, o queixo para segurar o violino, ou ocasionalmente, só para realizarem as mudanças de posição, como mostra a seguinte tabela.

Tabela 3 Posição do queixo quando o violino está apoiado sobre a clavícula

POSIÇÃO DO QUEIXO			
Quando o violino está apoiado sobre a clavícula			
?	SOBRE O VIOLINO ( <i>Chin-on</i> )	INTERMITENTE (Sobre o violino, só nas mudanças de posição)	SEM APOIAR NO VIOLINO ( <i>Chin-off</i> )
(Sem clarificar pelo autor)			
Montclair	Prinner	Corrette	Louis Bornet, l'aîné
L'Abbè le fils	Crome	Bailleux	
	Diderot	Cambini	
Brijon	Herrando		

	Galeazzi		
	Signoretti (do lado direito)		
	Laborde		
	Durieu		
	Lorenziti		
	Cartier		
	Anicot l'Ainé		

Nesta tabela pode-se ver como os autores Monteclair, L'Abbè le fils ou Brijon referem uma posição do instrumento sobre a clavícula, mas não especificaram nos seus trabalhos se seguravam ou não o violino com o queixo. Por outro lado Prinner, Crome, Didertot, Herrando, Galeazzi, Laborde, Signoretti, Durieu, Lorenziti e Cartier propõem uma posição na qual o queixo sempre está em contacto com o violino para o segurar. Corrette, Bailleux e Cambini falam de uma posição intermédia na que o queixo só intervém no apoio do violino quando é preciso realizar mudanças de posição. Apenas o francês Louis Bornet, l'aîné, especifica que o violino deve ser segurado por debaixo do queixo mas que este não deve tocar o instrumento. Esta descrição torna-se importante neste trabalho já que é a única que claramente se corresponde com o que hoje se conhece como técnica *chin-off* usada na atualidade por alguns intérpretes do violino barroco.

Outro ponto interessante a destacar da tabela 2 é a relação entre cronologia e posição do instrumento. Assim, podemos observar como à medida que se avança no tempo, o lugar de colocação do violino vai ascendendo desde a parte media-alta do tronco até ao pescoço. Poderíamos falar então de três blocos cronológicos em relação à posição do instrumento, como se mostra na seguinte tabela:

Tabela 4: Relação entre cronologia e postura do violino.

ÉPOCA	1º PERÍODO ca. 1550 -ca.1650	2º PERÍODO Med. S. XVII – finais s. XVII	3º PERÍODO Século XVIII
POSIÇÃO VIOLINO	Baixa (sobre o braço)	Meia (sobre o peito)	Alta (clavícula)

Os autores que pertencem a estes três blocos têm como denominador comum o local onde apoiam o instrumento, se bem é certo que também se encontram algumas exceções nesta

classificação, como podem ser o caso de Tritchet, Prinner ou Labadens, que pertencendo aos períodos primeiro, segundo e terceiro respectivamente, mostraram diferentes opiniões aos seus coetâneos em relação ao modo de segurar o instrumento.

Tritchet fala em “deixar repousar o violino contra o ombro esquerdo”, enquanto o resto de autores dessa época localizaram o violino numa parte mais baixa do corpo. Prinner propõe, já em 1677, uma posição sobre a clavícula, resultando ser neste sentido um adiantado ao seu tempo e um precursor da técnica *chin-on*. Ao contrário, Labadens, autor de finais do século XVIII, falava de pousar o violino no peito o qual contrasta com o resto de autores dessa época que proponham uma posição na que o violino era colocado ou bem por baixo, ou bem por cima da clavícula e que resultava ser a tónica dominante deste terceiro período que aqui estabelecemos.

Assim podemos dizer que, apesar de ter relacionado anteriormente cada período com uma determina técnica, como em todos fenómenos históricos, a evolução não é uniforme como se evidencia nas exceções anteriormente analisadas. Isto redundava na convivência de diferentes técnicas na mesma época.

Sobre esta relação entre cronologia e posição do violino, haveria que assinalar também a influência do repertório de cada etapa do período barroco, que foi notavelmente crescendo e provocando mudanças na utilização de recursos técnicos, consoante o período e região de origem do compositor.

Segundo Boyden<sup>54</sup>, até à transição do século XVII para o XVIII, quando a maneira de tocar italiana ganhara popularidade na França, o instrumento era maiormente aguentado sobre o peito, mais que no pescoço ou sobre o ombro. Assim, poderia estabelecer-se um certo paralelismo entre repertório ou estilo e a posição do violino.

A edição de certo tipo de música em formato conhecido como *table-book* permitia que um ou vários intérpretes pudessem tocar sentado à volta de uma mesa, como podemos ver nas obras de Jonh Playford e Jonh Lenton aqui citadas. Assim, a posição do violino também estaria influenciada pelo tipo de composições e a própria edição da música.

Contudo, encontramos nesta revisão bibliográfica exceções como as de Nicola Matteis ou do próprio Geminiani, que apesar de colocar o violino quase no umbigo ou debaixo da clavícula, as suas composições foram consideradas de um alto nível e dedicadas a instrumentistas profissionais.

De seguida apresento uma tabela na que são relacionadas a posição do violino e a nacionalidade dos autores.

Tabela 5: Relação entre posição do violino e nacionalidade.

---

<sup>54</sup> Apud (Wilson, 2001, pág. 109)

POSIÇÃO VIOLINO	INGLATERRA	FRANÇA	ALEMANHA	ITÁLIA
Sobre o braço		Jambe de Fer Trichet	Pretorius	
Sobre o peito	Playford Lenton	Labadens	Falck Merck	
Baixo a clavícula		Cartier	Mozart	Geminiani
Sobre a clavícula	Crome	Montclair Correte L'Abbé le fils Brijon Louis Bornet, l'aîné Bailleux Lorenziti Cartier Anicot l'Ainé	Prinner Mozart	Signoretti Francesco Galeazzi Cambini, Giovanni Giuseppe

Nesta tabela podemos observar como entre os tratados aqui revisados, França mostra uma maior variedade no lugar onde o violino era colocado durante os séculos XVII e XVIII, talvez devido a um maior número de tratados escritos nesse país. É salientável a unanimidade dos autores italianos, que optaram por pousar o instrumento sobre a clavícula com a exceção de Geminiani, o qual supus que as suas indicações foram muito questionadas como mas adiante trataremos.

## 1.2 Fontes iconográficas

Outro campo em que procurar evidências sobre como era executado o violino nos séculos XVII e XVIII é o iconográfico. Contudo, e apesar de ser uma rica fonte de estudo, o seu tratamento está delimitado por uma série de complexidades que é necessário ter em conta:

- a) Dificuldades na análise: A iconografia musical tem que se abordar com certa cautela já que é uma fonte que apresenta certas dificuldades. A sua análise está reservada a especialistas pois requiere de uma especial atenção pela complexidade que supõe a transformação de uma matéria tão invisível como é o som em imagem. Todo documento pictórico necessita para a sua interpretação um conhecimento da estética visual e, em particular, para aquelas imagens relacionadas com um tema tão imaterial como é o mundo sonoro, pelo que devem ser analisadas atendendo ao seu contexto cultural e tradição pictórica do momento. Requerem também um conhecimento da cultura musical da época da sua criação e da estética em particular. Esta análise pode ser ainda mais complexa se o artista criador da imagem, ainda que testemunha presencial do evento, não seja parte dessa cultura musical.<sup>55</sup>
- b) Magnitude: A iconografia musical é um campo de estudo de vasta magnitude tendo em conta que é considerado como objeto iconográfico todo aquele documento que faça visualizar música, (bem seja de forma concreta ou abstracta) ou que suponha a visualização do artista sobre a música<sup>56</sup>.

Por estas razões um estudo em profundidade sobre este tipo de fontes não tem espaço neste trabalho de investigação.

### *Tipos de fontes iconográficas*

Segundo Tilman Seebass, o material iconográfico engloba desde a arte figurativa e abstracta até o mundo da fotografia, tanto pode ser uma ilustração de um texto como uma imagem criada desde uma história transmitida oralmente, ou pode carecer de base textual.

O tipo de material iconográfico a tratar neste trabalho divide-se em função das imagens apresentarem base textual ou não, estabelecendo assim duas categorias:

1. Material iconográfico com base textual: ilustrações e gravuras dos tratados para violino.
2. Material iconográfico sem base textual: retratos, obras pictóricas nas que se reflete a prática do instrumento.

---

<sup>55</sup> (Seebas, 2001)

<sup>56</sup> (Seebas, 2001)

### 1.2.1 Material iconográfico com base textual

A esta categoria pertencem aquelas gravuras ou ilustrações que aparecem nos tratados de violino ou procedentes de outras fontes literárias revisadas no ponto 1 deste Capítulo, e que aportam informação em relação ao texto.

- *Division Violin* de John Playford.



Ilustração 1 Frontispício do *Division Violin* de John Playford (1674)

Nesta imagem que aparece no frontispício do *Division Violin* (Playford, 1674) podemos observar claramente como o violino é apoiado sobre o peito. A informação que nos oferece a imagem sobre onde colocar o violino corresponde-se com as indicações do autor que oferece no seu livro *An introduction to the Skill of Musick* de 1671:

“O violino é usualmente enquadrado na mão, sendo o braço do mesmo aguentado pela mão esquerda; a parte mais baixa do mesmo é pousado sobre o peito esquerdo, um pouco debaixo do ombro [...]” (Playford, [1671])

– Méthode facile pour aprende à jouer du violon de Monteclair

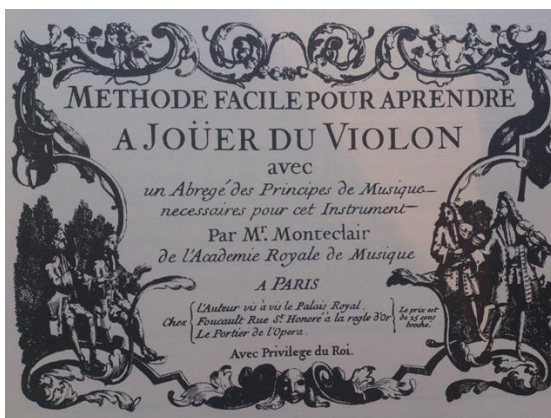


Ilustração 2 Frontespício do *Méthode facile pour aprende à jouer du violon* de Monteclair de 1711



Ilustração 3: Detalhe Frontespício do *Méthode facile pour aprende à jouer du violon* de M. Monteclair de 1711

No lateral direito do frontispício do tratado para violino de Monteclair pode-se ver uma pequena representação de uma cena musical na qual dois violinistas aparecem com o instrumento colocado na parte superior do peito por baixo do ombro.

Contudo esta colocação do violino não concorda com as indicações do autor:

“O Violino segura-se com a mão esquerda [...] Para mante-lo firme e que não vacile, é bom apoiar o botão que tem das cordas contra o pescoço debaixo da bochecha esquerda” (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 56)

Devido à sua natureza (tamanho, situação) poderíamos pensar que esta imagem apenas cumpre uma função de simples elemento decorativo e que o significado real que ela contém não foi considerado como tal pelo autor na hora da publicação do tratado.

– *L' Ecole d' Orphée* de Michel Corrette



*Toy qui du pouvoir harmonique,  
Veux faire un jour sentir les merveilleux effets,  
D'une docte et Simple pratique  
Puisse icy les premiers Secrets.*

Ilustração 4 Retrato de Michel Corrette

Com este retrato, incluído no seu tratado para violino de 1738, Corrette iniciou uma moda seguida posteriormente por muitos outros autores. A importância que o autor aqui lhe oferece à imagem é evidente quando trata sobre a posição do violino no seu tratado:

“É preciso segurar o violino com a mão esquerda, mantê-lo com o polegar e o primeiro dedo, sem apertar demasiado a mão [...] É necessário pousar o queixo sobre o Violino, quando se quer mudar de posição, o que dá toda a liberdade à mão esquerda, principalmente quando é preciso voltar à posição ordinária. Observar figura anterior.” (Lescat & Saint-Arroman, 2007, pág. 87)

Ao contrário de Monteclair este autor considera a imagem como um complemento às suas indicações interpretativas e o seu significado pode estender-se em termos reais. Na verdade, este retrato, em que aparece representado um Correte tocando o violino sem apoiar o queixo, clarifica um aspecto da prática interpretativa completando as palavras do compositor. Podendo pensar-se que esta era a posição habitual escolhida por ele para tocar o violino (algo que não diz totalmente) e que o uso do queixo só estava implícito quando houvesse que realizar mudanças de posição, algo que sim especifica textualmente.

- *Gründlichen Violinschule*, de Leopold Mozart.



Ilustração 5 Frontispício (Fig. I) do *Gründlichen Violinschule*, de Leopold Mozart

No seu tratado *Gründlichen Violinschule*, Leopold Mozart explica duas possíveis posições do violino, acompanhadas de dois desenhos descritivos. O primeiro deles, estampado no frontispício do tratado, corresponde-se com a seguinte descrição do autor:

“O primeiro modo para segurar o violino tem em boa medida uma agradável e relaxada aparência (Fig. 1) [aqui Figura 3] Aqui o violino está bastante livre; apoiado na parte alta do peito, inclinado, e de tal forma que os golpes de arco são dirigidos mais para cima do que horizontalmente. Esta posição é indubitavelmente natural e agradável para os olhos dos espectadores mas um pouco difícil e inconveniente para o intérprete [...]” (Mozart, 1985, pág. 54)

Neste caso, consideramos que a realização do retrato é fiel às palavras do autor, a imagem serve para matizar ou clarificar a que lugar concreto se refere Leopold Mozart quando diz: “apoiado na parte alta do peito”. Se observamos a figura, podemos ver que o violinista tem apoiado o seu instrumento exatamente onde começa o pescoço, quer dizer que com “parte alta do peito” refere-se à clavícula, sobre a que o violino está apoiado.



Ilustração 6 Fig. II do *Gründlichen Violinschule*, de Leopold Mozart

Este retrato acompanha o segundo modo sugerido por Leopold Mozart:

“O segundo é um método confortável (Fig. II). O violino é colocado contra o pescoço de modo que fique um pouco à frente do ombro e sobre o lado da corda mi (a mais fina) assenta o queixo, no que o violino permanece imóvel no seu lugar, mesmo durante os mais fortes movimentos ascendentes e descendentes da mão” (Mozart, 1985, pág. 54)

Nesta figura aprecia-se como realmente o violino está situado mais alto do que na figura anterior. Além de que podemos ver como há um especial interesse em enfatizar as indicações do autor com respeito a como segurar o violino com o queixo, já que o artista repara em pequenos detalhes como é o da papada que pinta cuidadosamente e que corresponde a uma situação real, pois fica desse modo visível quando o rosto é apoiado sobre o violino, neste caso sobre o lado direito do estandarte. Igualmente encontramos na figura I um especial esmero por parte do pintor em realçar a distância que há entre a cara e o violino quando adoptamos essa maneira de segurar o instrumento e na que também intervém como elemento segurador a mão esquerda, como indica Leopold Mozart: “para os movimentos rápidos da mão na posição alta, o violino não tem apoio e tende portanto e necessariamente a cair a não ser que mediante uma longa prática se tenha adquirido a destreza de ser capaz de segura-lo entre o polegar e o dedo indicador.”

*The Art of Playing Violin* de Francesco Geminiani.

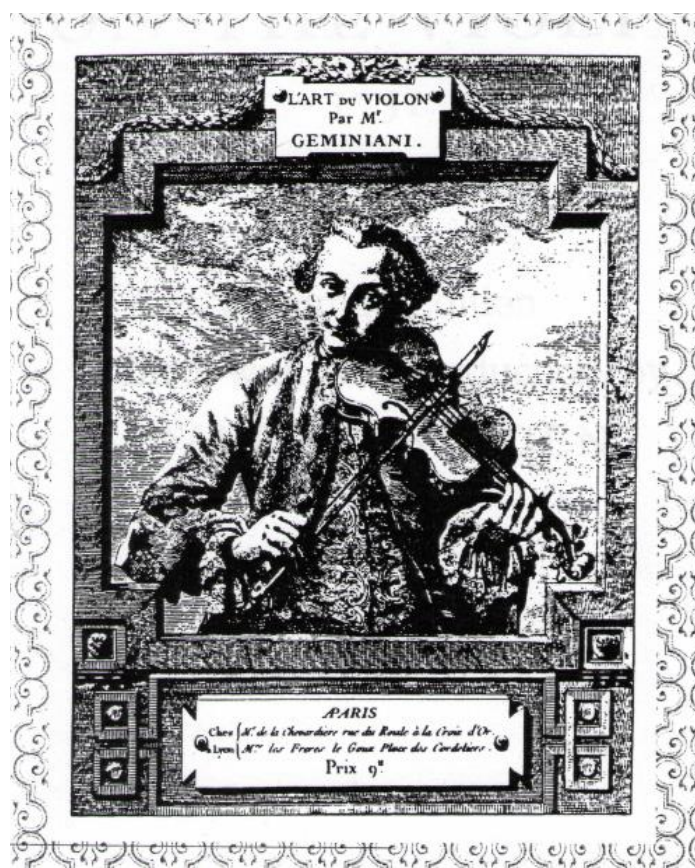


Ilustração 7 Frontespicio do *The Art of Playing Violin* de Francesco Geminiani, 1762

Em 1751 publica-se em Londres o tratado para violino de Francesco Geminiani, *The Art of Playing Violin*, em 1762 aparece uma segunda edição deste tratado em francês, na que o autor acrescenta este retrato na capa. Como podemos observar, o violinista aparece com o violino apoiado sobre a clavícula e segurado com o queixo, contudo Geminiani diz no seu tratado:

“O violino deve ser apoiado debaixo da clavícula [...]” (Geminiani, 1751, pág. [1])

Durante muito tempo pensava-se que o violinista da estampa era o próprio Geminiani<sup>57</sup>, e o facto de que a posição do violino que se aprecia na imagem não corresponda com aquela indicada pelo mestre italiano, tem gerado uma série de questões sobre as palavras do autor e o seu modo de segurar o violino. A partir dos estudos feitos por Emílio Moreno<sup>58</sup>, que compararam este retrato com o que aparece no tratado *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín...* (Herrando, 1756), hoje sabemos que a figura que aparece na capa da edição francesa do *The Art of Playing Violin* (Geminiani, 1762) corresponde ao violinista espanhol José de Herrando, acabando com as dúvidas geradas sobre as palavras de Geminiani.

- *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín...* de José Herrando.



Ilustração 8 Retrato de José Herrando do seu tratado *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*

---

<sup>57</sup> Ver (Gatti, 1991, pág. [3])

<sup>58</sup> *Apud* (Gatti, 1991, pág. [3])

Neste retrato observamos ao próprio autor do tratado, José de Herrando ou Joseph Herrando, tocando o violino. Neste caso, a imagem responde às indicações do autor em relação à posição do violino que no seu tratado diz:

“O Estandarte tem de vir debaixo da Barba, assegurando-o com ela, levando vista um pouco na direção da mão direita [...] na figura que Segue, a que se verá com observação e Cuidado, até a igualar de modo que o que aprende guarde a mesma proporção.” (Herrando, 1756, pág. 2)

Aqui texto e imagem complementam-se para oferecer uma informação ao leitor clara e precisa.

– *L'ART De se perfectionner dans le Violon ...* de Michel Corrette.



Ilustração 9 Frontispício do *L'ART De se perfectionner dans le Violon ...*

Para este tratado, Michel Corrette escolhe uma gravura em que a imagem não concorda com as indicações para interpretar o violino especificadas por ele no seu *L' Ecole d' Orphée* de 1738<sup>59</sup>, o que reincidente na ideia de que esta postura devia ser utilizada pelo autor quando não havia que realizar mudanças de posição na mão esquerda. Esta gravura apresenta uma aparência mais pictórica que a figura 4. Aqui a representação do intérprete não é tão real e parece estar pousando para o artista, contudo recolhe detalhes que nos oferecem informação relevante sobre um modo habitual na época para segurar o violino, no que este é apoiado contra o pescoço sem ajuda do queixo e aguentado pelo braço esquerdo como já temos visto noutras figuras anteriores.

### *1.2.2 Material iconográfico sem base textual.*

A imagem simples, que carece de base textual de nenhum tipo, constitui a mais vasta categoria das fontes iconográficas e que inclui pinturas, esculturas ou fotografias.

Uma vez que o suporte textual está ausente o género pictórico muda, dado que carece de um contexto textual, o sentido literal e o leitor som trocados pelo observador. As imagens devem ser analisadas em base ao seu contexto cultural e tradição pictórica, requerendo também um conhecimento da cultura musical da época da sua criação e estéticos em particular se o conteúdo está relacionado com a música.

Dentro desta categoria vamos recuperar parte daquelas imagens ou ilustrações que aparecem em edições de partituras, retratos, ou quadros e frescos que representem alguma cena ou prática musical.

### *Retratos*

Na Europa até finais da Idade Média os retratos estavam geralmente reservados aos mais altos cargos políticos e eclesiásticos. Só a partir do século XVI os retratos de músicos começaram a aparecer nas capas de tratados e edições musicais, até se converterem num dos géneros pictóricos favoritos no século XVIII. São muitos os exemplos de compositores que aparecem retratados pousando com um instrumento. Na realidade é muito difícil que um retrato reflecta um feito musical activo, natural ou realista. Uma excepção seria o retrato do violinista e compositor italiano Francesco Maria Veracini, que aparece na edição de 1744 das suas *Sonate Accademiche, op.II*.

---

<sup>59</sup> Ver <sup>22</sup>



Imagem 1 Antonio Vivaldi por François Morellon de La Cave (1723)



Imagem 2 Retrato de Francesco Maria Veracini por Ferdinand Richter

Sabe-se que este retrato de um jovem Veracini foi feito provavelmente no período de Dresden, pelo que não é certamente contemporâneo à publicação das *Sonate Accademiche*.<sup>60</sup> Nele o protagonista aparece retratado tocando o violino, colocado contra a clavícula e sem usar o queixo para segurá-lo, como descreveu Francesco Geminiani no seu *The Art of Playing on the violin*, algo salientável tendo em conta que a relação entre eles parecia não ser muito

---

60 (Rossi, 1989)

cordial<sup>61</sup>. Os dois pertenciam à geração posterior a Corelli, junto a Locatelli, Meneghetti, Somis e Tessarini, sendo que Geminiani era considerado o mais conservador e Veracini o mais importante violinista do momento.<sup>62</sup>

### *Obras pictóricas*

Desde as primeiras representações de violinos, datadas em 1553 nas obras de Gaudenzio Ferrari como *La Madonna degli aranci* ou o fresco da cúpula do Santuário de Saronno, encontramos múltiplos exemplos de obras pictóricas da época nas que podemos observar como era segurado o violino nos séculos XVII e XVIII.



Imagem 3 Detalhe da Cúpula de Santa Maria de Miracoli, Saronno.



Imagem 4 Detalhe da Madonna degli Aranci

Como explicado, uma análise iconográfica exaustiva encontra-se fora do âmbito deste trabalho. A título ilustrativo, referencio em anexo uma série de obras da coleção do Museu do Prado em Madrid que ilustram possíveis práticas violinísticas. (Ver anexos)

### ***Conclusão do Capítulo I***

A revisão das fontes primárias oferece uma visão das diferentes técnicas que existiram nos séculos XVII e XVIII para segurar e tocar o violino. Após uma leitura comparativa das fontes literárias, como podem ser tratados de música, tratados e métodos para violino, dicionários ou

---

61 (Fabbri, 1963, págs. 155-194)

62 (Bukofzer, 1947, pág. 234)

enciclopédias sobre as artes ou crônicas e ensaios da época, observamos uma grande variedade de possibilidades na colocação do instrumento. Desde as descrições mais “primitivas” do violino de Jambe de Fer até aos sofisticados métodos para violino de finais do século XVIII e princípios do XIX, como o de Cambini, vemos que o violino podia ser segurado sobre o braço, o peito, o ombro, debaixo ou sobre a clavícula, contra o pescoço ou debaixo do queixo. Como pudemos observar nas tabelas do ponto 1, poderia estabelecer-se uma certa relação entre a postura adoptada, o período e localização geográfica. Notou-se tendência para subir a colocação do instrumento à medida que se foi avançando no tempo, desde o violino apoiado sobre o braço, como descreveu Jambe de Fer até uma posição descrita em finais do século XVIII e começos do XIX na qual o violino era colocado sobre a clavícula com ajuda do queixo, conforme descrevem Cambini e os seus contemporâneos.

Esta variedade vê-se também refletida nas fontes iconográficas da época: ilustrações dos tratados de violino, gravuras para as edições musicais ou dicionários, retratos de músicos e pinturas dos mestres do barroco. A convivência de diferentes técnicas numa mesma época e região parece evidente em obras da escola pictórica flamenca, como podemos observar em algumas obras recolhidas no ponto 2 e nos tratados de Mozart e Cartier.

Nesta linha temporal que traçamos em relação à posição do violino encontramos várias exceções que confirmam não existir uma única postura estandardizada para executar o violino e que as mudanças na história raramente sucedem sem fissuras. Assim, já em 1677 Prinner manifestava-se partidário do uso do queixo para segurar o violino, consagrando-se como um pioneiro da técnica *chin-on* e um adiantado no seu tempo. Podemos conhecer também a curiosa forma em que Nicola Matteis tocava o violino a finais deste século, apoiando o seu instrumento sobre as costelas, como narram as crônicas da época. Igualmente, quando no século XVIII a tendência dos autores era a de recomendar que o violino fosse colocado sobre a clavícula e segurado com o queixo, encontramos exceções como Geminiani, Garsault, Labadens, Mozart, Cartier ou Bedard, que propõem diferentes soluções para segurar o violino.

A maneira de segurar o violino é tema de controvérsia hoje como então. Encontramos nesta revisão bibliográfica vários autores que não só ensinam o seu modo de tocar o violino como criticam ou ridiculizam outras formas de fazê-lo, como Prinner, Lenton, Crome, Labadens, Sgnoretti ou Cambini. Mas também encontramos autores nesta revisão documental que deixam liberdade para resolver este aspecto técnico considerando condição física ou as capacidades do executante, como Rangoni, Tartini, Joseph Demar e Sébastien Demar.

A questão estética é algo a ter em conta nesta época, nos séculos XVII e XVIII aparecem manuais e tratados de cortesia nos que se detalharam com precisão o comportamento de um “homem honrado”. E nas obras de Couperain, Hotetterre ou Charles-Emmanuel Borjon de Scellery podemos encontrar indicações sobre como se devem comportar nas suas interpretações públicas um clavecinista, um flautista ou zanfonaista respetivamente<sup>63</sup>. A partir das palavras de Prinner e de Mozart podemos estabelecer certa

---

<sup>63</sup> (Mabru, 2001)

relação entre postura e estética. Em efeito, Leopold Mozart escolheu a figura I, que representava o primeiro modo de segurar o violino, como capa do seu *Gründlichen Violinschule*, algo destacável tendo em conta que também a classificou como “ um pouco difícil e inconveniente para o intérprete”. Contudo, a escolha desta figura descrita pelo próprio autor como: “...em boa medida uma agradável e relaxada aparência (Fig. 1) ” e “indubitavelmente natural e agradável para os olhos dos expectadores...” talvez por transmitir certa elegância, permite-nos aproximar de alguma forma aos cânones estéticos da época. Esta hipótese relaciona aquele modo de segurar o violino, no qual pescoço e cabeça ficam livres e em harmonia com o resto do corpo, com o gosto estético da época. Isto vê-se reforçado pela publicação de gravuras que representam esta forma de segurar o instrumento nas capas de tratados de violino de outros autores apesar de recomendarem segurar o violino com o queixo como é o caso dos tratados Monteclair e Michel Corrette.

## CAPITULO II – A técnica *chin-off*.

### ***O violino barroco na atualidade.***

A interpretação historicamente informada foca a sua atenção não apenas na simples compilação de música mas também, e sobretudo, na sua reprodução em base a supostos critérios de veracidade histórica. O imenso interesse em descobrir as expectativas originais dos compositores a respeito do som ou na investigação dos estilos de interpretação levou à procura não apenas dos instrumentos de época - hoje já habituais nas salas de concerto e virtualmente obrigatórios em substanciais áreas do repertório, nomeadamente na música anterior a 1750<sup>64</sup> - mas também em alcançar as técnicas instrumentais do passado, para tentar chegar a uma “fiel” realização.

Robert Donington fala sobre o som da música barroca, que só pode ser recuperado sobre instrumentos originais, com as técnicas e idiomas da sua interpretação original pelo que o estilo é em grande parte dependente do som”(Donington, 1985, pág. 165)

É evidente que os compositores deste período escreveram as suas obras pensando nos instrumentos que havia naquele momento, nas suas características concretas, na sonoridade particular que disto se derivava e nos contextos nos que se havia de executar, pelo que é preciso o uso de técnicas interpretativas determinadas.

No caso da interpretação histórica do violino, é destacável a figura do violinista belga Sigiswald Kuijken, considerado como um dos pais fundadores do movimento da música antiga. Entre 1969 e 1971 este músico começa um processo de recuperação da técnica específica do violino barroco assim como das convenções de interpretação, desenvolvendo o que hoje se chama técnica *chin-off*, aportando uma perspetiva completamente nova na prática interpretativa. O uso desta técnica teve uma influência determinante na abordagem do reportório do violino dos séculos XVII e XVIII e foi conseqüentemente adaptada por muitos novos instrumentistas no século XX.

No entanto, o uso desta técnica utilizada para segurar o instrumento, é um dos temas mais controversos dentro da comunidade artística e académica principalmente pela dificuldade que pode supor para um violinista “moderno” a abordagem desta técnica. Existe certa rivalidade entre os defensores da técnica *chin-off*, que argumentam a favor da sua utilização baseados em questões acústicas e nas suas vantagens físicas e corporais, assim como na sua influência na interpretação, e os defensores da técnica *chin-on*, que questionam a possibilidade de realizar as mudanças de posição e tocar afinado usando a técnica *chin-off*.

---

64 (Lawson & Stowell, 1999, pág. 2)

## ***Chin-off* definição do termo**

Do termo *chin-off* poderíamos dizer que se trata de um neologismo gerado para definir um modo particular de segurar o violino barroco na atualidade. O seu uso vê-se reduzido a um círculo concreto dentro do mundo musical e académico, resultando incluso desconhecido para uma grande parte da comunidade artística e académica.

Como disse anteriormente, esta técnica começou a utilizar-se a finais do século XX, a partir dos anos setenta, e pouco a pouco o seu uso estendeu-se à medida que a interpretação historicamente informada ganhava terreno nas salas de concertos e na comunidade académica. Assim foi aparecendo paulatinamente o modo de referirmos a ela, criado por uma necessidade de designar esta maneira particular de interpretação. Num mundo globalizado como o de hoje, é habitual que a aparição de novos termos seja em língua inglesa, considerada como uma língua universal dentro da comunidade científica, educativa e académica. De modo que se repararmos na terminologia obtemos uma clara definição do que significa o uso da técnica *chin-off*. Traduzindo literalmente, *chin* significa: queixo, e *off* significa: sem, fora de <sup>65</sup>, ou seja:

*Chin-off* = Queixo fora / Sem queixo

Assim que a execução do violino barroco utilizando a técnica *chin-off* consiste basicamente em tocar de modo em que o queixo não esteja em contacto com o instrumento, ficando fora dele, e por tanto não é utilizado para segurar o instrumento, à diferença de outras técnicas que o fazem.

Sigiswald Kuijken, precursor da técnica *chin-off* no século XX, explica para a Goldberg Magazine (revista especializada em música antiga) a diferencia entre a execução moderna e a utilização da técnica *chin-off* na execução do violino barroco. A interpretação moderna implica o uso do queixo para segurar o violino, ou de uma pequena peça de madeira, geralmente, que vai anexada à tampa superior do instrumento, chamada queixeira, onde é pousado o queixo, invento atribuída a Louis Spohr. Com o uso da técnica *chin-off*, ao contrário, o queixo não tem nenhum papel na sujeição do instrumento e o violino é apoiado apenas sobre o ombro e segurado pela mão esquerda. Deste modo, a mão esquerda deve cumprir uma dupla função: tocar e segurar<sup>66</sup> (Robins, 2005)

---

65 (Kellogg, 1999)

66 (Robins, 2005)

## **2.1 Sigiswald Kuijken precursor do violino barroco no século XX e a técnica *Chin-off*.**

Como podemos observar, falar do termo *chin-off* implica falar sobre o violinista Sigiswald Kuijken.

Só a sua carreira musical já é merecedora de um extenso trabalho de investigação pela sua relevância no processo de recuperação da música antiga e principalmente da interpretação histórica do violino barroco a finais do século XX. Precursor do uso da técnica *chin-off*, trata-se de uma figura fundamental e promotora do movimento da interpretação historicamente informada atual.

Nascido em 1944 perto de Bruxelas, Sigiswald Kuijken estudou violino nos conservatórios de Brujas e Bruxelas, completando os seus estudos com Maurice Raskin em 1964, entrou em contacto com a música antiga desde muito novo.

De forma autodidata, conseguiu um amplo conhecimento sobre as técnicas e as convenções interpretativas específicas dos séculos XVII e XVIII. Entre 1969 e 1971, começa a mudar a sua técnica violinística e a desenvolver a nomeada técnica *chin-off*, o que implicará um período muito importante no seu desenvolvimento como músico.

Quer no eido camerístico, junto os seus irmãos o violagambista Wieland Kuijken e o flautista Barthold Kuijken, quer no orquestral, como concertino da orquestra "La Petite Band", criada em 1972, ou como assíduo diretor convidado de outras orquestras de instrumentos originais, junto a uma prolífera carreira discográfica ao lado de outras emblemáticas figuras da interpretação historicamente informada, Sigiswald Kuijken difundiu pelo mundo a sua concepção e sabedoria adquirida da interpretação histórica.

O impacto causado pelo *boom* da música antiga viu-se refletido tanto nos concertos como na própria educação musical, aparecendo escolas especializadas no repertório com mestres virados para o ensino das técnicas e linguagens interpretativas dos séculos XVII e XVIII, como o caso de Sigiswald Kuijken pioneiro no ensino do violino barroco. Como mestre durante 25 anos no Conservatório da Haia e posteriormente no Conservatório de Bruxelas até 2010, formou uma extensa e distinguida lista de alunos, muitos deles propagadores e continuadores agora das suas ensinanças.

Assim, Sigiswald Kuijken para além da sua carreira artística, junto a este extenso labor docente propagou a níveis internacionais o uso da técnica *chin-off* na interpretação do violino barroco. A sua aparição na cena musical foi tão relevante que as suas interpretações e investigações mudaram completamente a história da interpretação e da execução do violino barroco. Influuiu na evolução de gerações de músicos e violinistas, assim como nos gostos do público e dos programadores de concertos, Assim foram criados novos ensembles e orquestras dedicadas à interpretação de repertório com critérios historicistas, novas escolas especializadas no ensino da música antiga, recuperaram-se instrumentos históricos, livros,

tratados e partituras, abrindo um novo mercado à volta deste movimento que inclui casas discográficas, emissoras de rádios, editoriais e *luthiers*.

## **2.2 Repercussão da técnica *chin-off* na execução do violino barroco.**

A colocação em prática da técnica *chin-off* não se traduz só no modo de segurar o violino mas também influencia e condiciona os seguintes elementos que intervêm na execução:

- Na mão esquerda, realização das mudanças de posição e digitação.
- No braço direito e na utilização do arco.
- Na posição corporal do executante.

### *2.2.1 As mudanças de posição na técnica *chin-off*.*

Com o uso desta técnica a mão esquerda realiza duas funções - tocar e segurar - pelo que é preciso desenvolver uma nova técnica para a realização das mudanças de posição.

Para a recuperação da técnica *chin-off*, Sigiswald Kuijken baseou-se no estudo do tratado para violino de Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin* (Geminiani, 1751) e que tomou como modelo a seguir<sup>67</sup>. Este tratado cobra especial importância pelas explicações sobre como realizar as mudanças de posição (*transposições*), que Geminiani oferece nas secções: ( C. ), ( D. ) e ( E. )<sup>68</sup>

Em contraposição ao modo de se realizarem as mudanças de posição quando o queixo intervém segurando o violino, nas quais a mão é deslocada em bloco ascendentemente e descendentemente pelo diapasão, a técnica que nos mostra Francesco Geminiani separa os movimentos do polegar e os que o resto da mão deve fazer para realizarem as mudanças da mão esquerda. Como pudemos observar, o mestre italiano utiliza o polegar como elemento de sujeição do instrumento deixando-o atrás e por baixo do braço do violino à medida que avançamos ascendentemente pelo diapasão com o resto da mão. Para as mudanças descendentes, as deslocações são iniciados pelos dedos que digitam e à continuação são seguidos pelo polegar até chegar à posição desejada em dois passos.

A influência desta técnica sobre a digitação, é tratada no artigo de Emilio Moreno: *El problema de la sujeción del violín como condicionante de la digitación en la música del siglo XVIII* (Moreno, 1998) e por Andrew Manze no livro *A Performer's Guide To Music Of The*

---

67 “And that’s very difficult when you have no examples apart from a few texts, of which Geminiani’s method is the best. He explains exactly what to do, so that was my guide.” (Robins, 2005)

68 Ver páginas 14-15 deste trabalho.

*Baroque Period* (Burton, 2002), que exemplifica numa passagem da Chacona para violino solo de Bach a diferença de digitação entre o violino barroco e o violino moderno.

### 2.2.2 Posição do braço direito e expressividade do arco

A técnica *chin-off* influi também no braço direito que precisa de um reajuste angular em relação ao violino e na utilização do arco.

Para alguns o arco passa a ser um elemento crucial no apoio do violino, Stanley Ritchie diz na introdução do seu livro:

" [...] o braço do violino...descansa sobre o polegar como um dos três pontos de apoio, sendo os outros dois a clavícula [...] e – mas importante na etapa inicial- o arco"<sup>69</sup> (Stanley R. , 2012, pág. xv)

Ao ter que segurar o violino com a mão esquerda, esta não pode realizar um *vibrato* contínuo pelo que o arco torna-se muito mais expressivo. Elizabeth Wallfish termina o seu livro no que fala sobre a técnica *chin-off* com estas palavras:

“Final e fundamentalmente: o braço direito é liberado, para falar e cantar”<sup>70</sup> (Wallfish, 2005, pág. 16)

### 2.2.3 Posição corporal do executante

O uso da técnica *chin-off* supõe uma alteração na posição do violino que repercute na posição corporal do executante. E são muitos os que opinam que a técnica *chin-off* e aquelas outras nas que o violino é colocado por baixo da clavícula, favorecem a relaxação corporal, fundamental na boa prática do violino.<sup>71</sup>

Ao contrário do violino moderno, o pescoço volta à sua posição natural erguida e sem contorções, o ombro esquerdo permanece relaxado e sem necessidade de se elevar já que não é preciso aproximar o violino ao queixo para segura-lo. O violino fica centrado com o resto do corpo, a voluta fica quase frente dos olhos pelo que o grau de abertura é muito menor que na

---

69“ [the violin] rest it on the thumb as one of the three points of support, the other two being the collarbone,[...] and –most important in the beginning stages especially- the bow”

70“ Finally- and fundamentally the right arm is liberated, to speak and to sing”

71 Em comunicação privada, Jude Ziliak afirma “Also, chin-off playing, while not the only good way to play baroque violin, is a good starting place because it minimizes bodily tension; it gives the right hand a sense of sympathetic strength in the left hand; and it forces you to hold the violin more in front, bringing the right hand to the right and back, which brings an element of newness and difference to the process which will help you focus on the basics” (Niles, 2010). Ver também (McTighen, 2013, pág. 7)

posição habitual moderna, o que repercute no braço direito, que fica mais relaxado sem ter que se esforçar para chegar à ponta do arco, nem para alcançar as cordas graves.

Os “benefícios” da técnica *chin-off* não têm porque limitar-se à interpretação do violino barroco, também podem aplicar-se na execução do violino moderno. Elizabeth Wallfisch fala disto no seu tratado de 2003:

“Isto poderia ser de grande uso, técnico, para o convencional instrumentista 'moderno' que procure um modo de tocar sem o desconforto e restrições do agarre entre queixo, pescoço e ombro, e os problemas físicos que podem surgir disto”.<sup>72</sup> (Wallfisch, 2005, pág. 2)

Também diz:

“Na minha experiência, queixeiras e almofadas convidam a agarrar o instrumento entre o ombro e o pescoço, apesar das melhores intenções para o contrário.”<sup>73</sup> (Wallfisch, 2005, pág. 4)

A propósito desta questão resulta muito interessante o capítulo titulado *Los instrumentos no se sujetan... (Os instrumentos não se agarram...)* da pedagoga Dominique Hoppenot, no que trata sobre o equilíbrio corporal, imprescindível na execução do violino. No seu livro *El violín interior* expõe que o ensino tradicional da música, baseada essencialmente na aquisição de automatismos mediante processos repetitivos, provoca pela sua própria natureza, grande parte das frustrações e dos fracassos que sofrem os instrumentistas de corda e em particular os violinistas. E como é esquecido com demasiada frequência o facto de que tocar um instrumento e interpretar música, mexe ao mesmo tempo com o psique e os recursos corporais pondo em jogo a totalidade do ser. (Hoppenot, 2005)

Com o uso da técnica *chin-off* recupera-se a função natural do polegar esquerdo como elemento de suporte do violino e que fora substituído na prática moderna pelo uso de suportes e almofadas. Wallfisch fala de três suportes do violino ou pontos de contacto: polegar, clavícula e base do dedo indicador (Wallfisch, 2005, pág. 9). É preciso assinalar que espessura do braço de um violino barroco é maior que o de um violino moderno, o que facilita este tipo de execução, já que há mais superfície de contacto entre o violino e a mão esquerda.

Outros pedagogos do século passado defenderam que o violino ou a viola são sustentados pela mão esquerda e não entre o queixo e o ombro esquerdo, que envolve o

---

72 “This can also be of immeasurable use, technically, to the conventional ‘modern’ player who is searching for a way to play without the discomfort, and restrictions of the ‘grip’ between chin, neck and shoulder, and the physical problems that can occur over time” (Wallfisch, 2005, pág. 2)

73 “In my experience, chin-rest, and the high-tech amazing shoulder rest invite you to grip the instrument between shoulder and neck, in spite of all best intentions to the contrary!”

desencadeamento de uma série de tensões nos músculos e tapando uma considerável área do instrumento atuando como uma surdina, com a consequente perda de sonoridade<sup>74</sup>.

### **2.3 A técnica *chin-off* em debate.**

A questão de como segurar o violino barroco torna-se bastante importante, já que condiciona o resto da execução, e a partir das últimas décadas do século XX tem-se originado um debate nos círculos acadêmicos à volta desta pergunta: como se supõe que era o modo histórico de segurar o violino?

Na realidade, a questão sobre como agarrar o violino é uma pergunta que gera discussão já desde o século XVII. No Capítulo I vimos os diferentes argumentos pros ou contras do uso do queixo para segurar o violino, como nos tratados de Prinner, Lenton ou Leopold Mozart.

Atualmente esta pergunta continua viva na comunidade artística-educativa e nos forum de debate<sup>75</sup>, em revistas especializadas encontramos artigos nos que se questionam aspetos da técnica *chin-off* e que recolhem diferentes argumentos.<sup>76</sup>

O uso da técnica *chin-off* supõe uma aprendizagem de novos mecanismos da mão esquerda, o que fez surgir a polémica sobre o uso desta técnica na execução do violino barroco na atualidade, sobretudo pelos problemas que podem aparecer no processo de adoção desta técnica. O próprio Sigiwald Kuijken fala do seu processo de aprendizagem da técnica *chin-off*, e reconhece a existência de certas dificuldades iniciais até conseguir obter os resultados desejados:

“Tenho que confessar que o tentei duas vezes e em ambas me dei por vencido, pensando que era impossível. Foi então quando tentei uma terceira vez e descobri uma pequena luz ao fim do túnel, assim que continuei a trabalhar. Não passaram mais de dez anos entre esse momento e a minha primeira gravação das Sonatas e Partitas para violino solo de Bach.”<sup>77</sup> (Robins, 2005)

É preciso ter em conta que, geralmente, qualquer violinista que hoje se dedique à interpretação da música antiga, foi previamente educado na herança das escolas violinísticas

---

74 Ver (Primrose & Menuhin, 1980, pág. 180)

75 Ver (Niles, 2010)

76 Ver (Walls, 1984) e (Monosoff, 1985)

77“ I have to confess that I tried twice and I gave up twice, believing it was not possible. But then I tried a third time and found a little light at the end of the tunnel, so I continued. But there was not more than about ten years between that moment and my first recording of the Bach unaccompanied sonatas and partitas.”

dos séculos XIX e XX. Seguindo esta tradição musical a execução do violino moderno leva comumente associado o uso de queixeiros e almofadas para segurar o instrumento. Ao contrário, na execução do violino barroco usando a técnica *chin-off*, não se usam este tipo de acessórios e como temos dito, o queixo não intervém para segurar o instrumento o que influi diretamente na realização das mudanças de posição da mão esquerda para o que é preciso desenvolver uma técnica específica, especialmente necessária nos movimentos descendentes da mão.

Neste ponto convido à reflexão sobre as palavras de Nikolaus Harnoncourt:

"...é preciso oferecer qualquer tipo de música com o instrumento que lhe corresponde. Isto logicamente arrastra alguns problemas. Não significa outro corpo sonoro um meio de expressão em princípio diferente para o músico?" (Harnoncourt, 2006, pág. 113)

Em realidade, apesar de serem o “mesmo” instrumento, existem diferenças na construção entre um violino barroco e um violino moderno. Estas variações na construção do instrumento surgiram provocados pela própria evolução da música da mão dos compositores e intérpretes, assim como pela influência das mudanças sociais e políticas que influíram nos gostos do público, e nas salas de concerto. As diferenças entre um violino barroco e um moderno reduzem-se, basicamente, aos elementos que intervêm diretamente na produção do som e que influem nas suas características sonoras: inclinação do braço do violino, a altura da ponte, a situação da alma, a barra harmónica e o tipo de material usado no fabrico das cordas.

Sem tratar questões interpretativas nem estilísticas, tendo em conta as particularidades do violino barroco, é preciso adquirir as ferramentas técnicas necessárias que permitam tirar o som específico destes instrumentos.

Em relação às modificações na técnica e no repertório destaco as palavras de Nicolas Harnoncourt:

" [...] nenhum violinista do século XVII poderia ter tocado, por exemplo, o concerto para violino de Brahms, igualmente um violinista que toca Brahms está em condições de executar de maneira impecável obras difíceis da literatura violinística do século XVII. Para um e para o outro requer-se uma técnica totalmente diferente; ambas são entre si igualmente difíceis, mas fundamentalmente diferentes." (Harnoncourt, 2006, pág. 18)

Atendendo a isto o meu conselho para novos intérpretes do violino barroco que queiram adotar a técnica *chin-off* é aceitar que, em certa medida, encontram-se perante um novo instrumento, o que requer uma dedicação igual aquela que tiveram na aprendizagem do instrumento moderno.

Outro dos interrogantes sobre a técnica *chin-off* está relacionado com o tratado para violino *The Art of violin playing* (1751) de Francesco Geminiani no que Sigiswald Kuijken, se baseara para “recuperar” a técnica *chin-off* a finais do século XX.

As indicações de Geminiani sobre como segurar o violino têm gerado certa confusão. Em 1984 Peter Walls diz:

“O Art of Playing on the Violin não foi publicado até 1751 e as suas instruções para segurar o violino debaixo da clavícula mostram-se tão antiquadas que têm provocado muita incredulidade”<sup>78</sup> (Walls, 1984)

Igualmente, Elizabeth Wallfisch, manifesta suas dúvidas sobre esta questão no seu tratado de 2003:

“Não estou totalmente segura sobre onde significa para ele exactamente 'debaixo da clavícula’”<sup>79</sup> (Wallfisch, 2005, pág. 10)

A transcendência do tratado de Geminiani (1751) foi já notável na sua época sendo reeditado varias vezes e mudanças introduzidas nas edições posteriores contribuíram a gerar confusão à volta das suas indicações (Boyden, 1965).<sup>80</sup>

É preciso assinalar que para um violinista da nossa época o modo de segurar o instrumento indicado por Geminiani, apoiado debaixo da clavícula, pode resultar estranho, já que não é conhecido nem utilizado na execução do violino moderno, mas com certeza este modo de execução não era desconhecido para os intérpretes dos séculos XVII e XVIII após da revisão das fontes primárias no Capítulo I.

Contudo, podemos dizer que o que Sigiswald Kuijken fez foi adaptar a técnica utilizada por Francesco Geminiani à era atual, mudando o lugar de apoio do violino, de baixo para cima da clavícula e aproveitando o método de Geminiani para realizar as mudanças de posição sem necessidade de utilizar o queixo.

Pois é preciso ter em conta que, pelo nosso contexto histórico, atualmente temos à disposição um reportório maior do que nunca tiveram os violinistas pertencentes a épocas anteriores. É lógico que um músico tenha curiosidade em conhecer a maior quantidade de reportório possível ao longo da sua vida, para satisfazer o seu espírito artístico-musical. Inclusive, se nos centramos no reportório para violino dos séculos XVII e XVIII, a quantidade de obras de diferentes estilos cheias de recursos técnicos específicos que hoje podemos encontrar, difere muito de aqueles dos que viveram na época de Monteverdi por exemplo. Além do facto de que nas últimas décadas do século XX com maestros como Roger Norrington ou John Eliot Gardiner o reportório a ser interpretado baixo o prisma da interpretação historicamente informada foi ampliado até o classicismo e romanticismo. Pelo que uma certa “atualização” da técnica *chin-off* foi precisa para interpretar certas áreas do reportório.

---

<sup>78</sup> “Francesco Geminiani's Art of Playing on the Violin was not published until 1751 and his instructions to rest the instrument just below the collar-bone seem so oldfashioned that they have provoked much incredulity.”

<sup>79</sup> “I am not sure all about ‘below the collar-bone’, where he exactly means”

<sup>80</sup> Na tradução ao Francês de 1752, aparece uma gravura que como vimos no Capítulo II, suscitara novos interrogantes. Na edição alemã de 1785, apreciam-se várias alterações, entre elas sobre as instruções para a colocação e modo de segurar o violino: “[o violino deve ser agarrado] entre a clavícula e a mandíbula” E incluso se lhe pretendeu atribuir a autoria a várias obras editadas depois da sua morte em 1762.

Outra das questões mais polémicas à volta da técnica *chin-off* tem a ver com os efeitos no som.

Assim, a motivação de Sigiswald Kuijken na procura de que o seu queixo nunca contactara com o seu instrumento, responde a uma questão puramente acústica:

“No século XVIII não se usava do queixo, já que se querias segurar o instrumento segundo o método moderno vias-te obrigado a pôr o queixo na tampa do violino, o que implica obter um som com pouco corpo, muitos harmónicos são eliminados e o verniz é deteriorado. Assim, ao menos até a época de Beethoven ninguém tocava de este modo assiduamente. O que eu fiz ao final dos sessenta foi tentar recuperar uma técnica na qual o meu queixo não tocasse nunca o instrumento, pelo que este só descansava sobre o meu ombro, de modo que a mão esquerda cumpria a dupla função de tocar e suster o violino”<sup>81</sup> (Robins, 2005)

Muitos são os que defendem que o uso da técnica *chin-off* intervém na qualidade do som, baseando-se no feito de que as tampas do instrumento não são tapadas nem com o queixo nem com o ombro pelo que as qualidades acústicas do instrumento não se vêm alteradas. Esta questão será tratada em profundidade no capítulo a seguir.

---

81 “In the eighteenth century there was no question of any chin rest, so if you wanted to hold the instrument in the modern way you were obliged to put your chin on the table of the instrument, which makes for a very thin sound, removes a lot of harmonics and damages the varnish. So at least until the time of Beethoven, nobody played continuously like that. What I therefore did at the end of the sixties was to try to recapture a technique where my chin never touched the instrument, so the instrument just rested on my shoulder, giving the left hand the double task of both playing and holding the instrument.”

## CAPITULO III PARTE PRÁTICA

Um dos aspectos mais atraentes e ao mesmo tempo mais controversos do uso da técnica *chin-off* é a sua suposta repercussão acústica na execução do violino barroco.

Neste capítulo mostram-se os processos e resultados das investigações feitas seguindo uma linha prática em paralelo à anterior de carácter puramente teórico. A implicação prática experimental com o uso desta técnica divide-se em duas secções:

**SECÇÃO INTERPRETATIVA:** No que se recolhem as impressões e experiências adquiridas mediante a realização de dois recitais feitos em paralelo a esta dissertação.

**SECÇÃO ACÚSTICA:** No que se mostram os resultados provenientes da realização de um teste psicoacústico e a sua posterior análise.

### 3.1 Secção interpretativa

Paralelamente ao processo de investigação teórica sobre a técnica *chin-off* e os modos de segurar o violino na época barroca foram feitos dois recitais, para os que se escolheu reportório de diferentes compositores da época. Assim, através das obras escolhidas dos compositores Claudio Monteverdi, John Playford, John Lenton, Nicola Matteis, Francesco M. Veraccini, Marc' Antonio Ziani, J. H. Schmelzer, J.S. Bach, François Francoeur e Antonio Vivaldi, realizou-se um estudo prático sobre diferentes modos de segurar do violino, interpretando cada obra utilizando a técnica presumivelmente associada a cada um dos compositores, ou em relação ao tipo de composição.

As técnicas ou posições do violino resultantes do estudo prático foram quatro:

- a) Violino apoiado sobre o peito
- b) Violino apoiado nas costelas, *Posição Matteis*
- c) Violino apoiado debaixo da clavícula
- d) Violino apoiado sobre a clavícula, *chin-off*

#### 3.1.1 Recital de Mestrado I

A primeira experiência artística ligada a este trabalho de investigação consistiu na preparação e realização do primeiro Recital de Mestrado em Música-Interpretação Artística, intitulado:

#### DAS TÉCNICAS VIOLINÍSTICAS

Na procura da técnica *chin-off*

A realização deste primeiro projeto artístico coincide com o fim da etapa inicial da investigação, baseada nomeadamente na revisão bibliográfica de documentos literários e iconográficos. Nesta primeira etapa foram encontradas evidências da existência de diferentes técnicas coevas ligadas a diferentes tipos de música e compositores até ao sec. XVIII. Assim, o programa deste primeiro recital foi composto por obras pertencentes ao século XVII fazendo um percurso de diferentes técnicas violinísticas utilizadas nesse século.

PROGRAMA DE CONCERTO

1º Recital de Mestrado em Interpretação da Música Antiga

Claudio Monteverdi (1567 - 1643)

*Settimo libro de madrigali*, 1619

*Chiome d' Oro, Canzonetta a due voci Concertata con duoi Violini Chitarone o Spinetta.*

*The Division-Violin* (1684)

*Division upon the Ground "John come kiss me now", by Mr. David Mell.*

*The Gentleman's Diversion* (1693)

*Lessons de Mr. S. Eccles e John Lenton*

Nicola Matteis (c. 1650 – c. 1700)

*Ayres for the violin*

Prelude

Allemande

Sarabanda Amorosa

Pasaggio Rotto e Andamento veloce.

Sonata

Gavotte

Francesco M. Veraccini (1690 - 1768)

*Sonatae accademiche*

*Sonata VII*

Entrata

Allemande

Largo e cantabile

Giga

Marc' Antonio Ziani (1653 – 1715)

*Alma Redemptoris Mater*

*Seleção do repertório*

A realização deste primeiro Recital associado ao mestrado permitiu demonstrar ao público o uso de três das quatro técnicas resultantes objeto do estudo prático:

- a) Violino apoiado sobre o peito
- b) Violino apoiado nas costelas, *Posição Matteis*
- c) Violino apoiado debaixo da clavícula

A escolha das obras deste recital atendeu a dois critérios de seleção:

- a) Obra de compositores dos que se tinha alguma evidência, iconográfica ou literária, que permitiram conhecer o modo como eles seguravam o violino.
- b) Obras que dependendo do tipo de composições ou atendendo a evidências contextuais, se lhes pressupõe o uso de uma técnica determinada.

Atendendo ao primeiro critério, seleccionaram-se as seguintes peças:

- Division upon the Ground “John come kiss me now”
- Lessons de Mr. S. Eccles e John Lenton
- Ayrs for the violin
- Sonata VII

A peça “*John come kiss me now*”, de Mr. David Mell, pertence ao livro *The Division-Violin* (1684) de John Playford. Este *Division upon the Ground* foi interpretado apoiando o violino sobre o peito esquerdo tal e como explicou o próprio Playford no seu popular tratado *Brief Introduction to the Skill of Music* (Playford, [1671]); e do mesmo modo que aparece a figura do violinista na gravura do frontispício da edição de 1684 do seu *The Division-Violin* (Ver pág. 39)

Também com o violino apoiado sobre o peito, interpretou-se a peça escolhida de Mr. Eccles e John Lenton pertencente ao *The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained* (Lenton, 1693), onde o autor falava sobre a posição do violino para a interpretação de peças inglesas e também sobre como segurar o arco seguindo a tradição francesa, colocando o dedo polegar debaixo da noz,. (Lenton, 1693, pág. 11)

As fontes da época descrevem Nicola Matteis como um violinista, de grandes proporções, que colocava o violino quase por cima do umbigo, apoiado sobre as costelas. Deste modo, tratando de imitar a postura de Matteis foram interpretadas a selecção de peças escolhidas dos seus *Ayrs for the violin*.

Na edição das Sonate *accademiche, op.II* (1744) Francesco Maria Veraccini aparece um retrato do compositor com o violino apoiado justo debaixo da clavícula (ao modo de Francesco Geminiani, pertencente à mesma geração de compositores italianos). Pelo que a *Sonata VII* foi interpretada com base nesta gravura.<sup>82</sup>

Na história do desenvolvimento do violino, antes de alcançar a sua plena independência instrumental, este desempenhava basicamente duas funções musicais: acompanhar à voz reforçando textos recitados e/ou cantados e servir à música de dança em

---

<sup>82</sup> Ver Imagem 2



violino chega excepcionalmente até um d<sup>'''</sup>. Aparecem contudo outras dificuldades técnicas em passagens com figuras rítmicas rápidas como a fusa e um uso abundante das cordas duplas e acordes, como nos casos dos *divisions* número 5, 11, 12, 18 e 22.

A partir da análise destas obras, nas quais os requisitos técnicos necessários não eram de um nível muito avançado, sem necessidade de realizar mudanças de posição da mão esquerda, é facilmente compreensível que a interpretação destas peças destinadas a músicos amadores, pudesse conseguir-se colocando o violino do modo que John Lenton ou John Playford descreveram, apoiando-o sobre o peito.

Além disso, o corpo sempre está implicado na interpretação musical, e que os modos de conduta ou o comportamento corporal, pode variar dependendo do lugar no que a interpretação musical fora realizada, pelo que é preciso ter em conta os possíveis lugares nos que habitualmente este tipos de músicos realizavam a atividade musical, eventualmente na intimidade do seu lar ou em pequenas reuniões informais com outros músicos amadores. Até pelo formato das próprias partituras (*table-books*) que obriga à colocação dos executantes em volta de uma mesa, podemos deduzir que esta forma de segurar o violino era uma prática habitual na interpretação deste tipo de peças.

Esta posição baixa do instrumento (sobre o braço ou sobre o peito) estabelece uma relação por parte do instrumentista com o seu instrumento totalmente diferente a outra, e influi diretamente na emissão de som assim como no domínio de certos recursos técnicos, mais sofisticados ou virtuosos, sobretudo aqueles que respeitam à mão esquerda.

A julgar pela história do violino e a evolução do seu repertório, as alterações experimentadas na colocação do instrumento, desde estar apoiado no braço até ser colocado à altura do pescoço (como pudemos ver no Capítulo I), estão ligadas em certa medida com a realização das mudanças de posição da mão esquerda. Estas são necessárias para alcançar as notas mais agudas situadas nas partes mais altas do diapasão, atendendo a uma escrita cada vez mais estendida e pretensiosa por parte dos compositores, que quiseram explorar ao máximo as possibilidades do violino. As obras deste tipo de características, mais exigentes tecnicamente, foram destinadas principalmente a músicos profissionais. Assim, as obras de Claudio Monteverdi, Marc' Antonio Ziani e Francesco Maria Veracini, que completaram o programa do primeiro recital, apresentavam outro tipo de dificuldades técnicas e características estilísticas diferentes às anteriores, com necessidade de realizar mudanças de posição assim como um uso do arco e das articulações totalmente diferentes, foram interpretadas com uma posição do violino mais elevada, apoiando este contra a clavícula.

Contudo, encontramos uma exceção nesta linha que traçamos entre posição do violino e repertório, personificada na figura de Nicola Matteis. Como já vimos no capítulo I, este violinista e compositor colocava o violino nas suas costelas quase por cima do umbigo, apesar de que as suas composições fossem consideradas como publicações de uma alta qualidade, e dedicadas a músicos profissionais. A publicação da terceira e quarta parte dos seus *Ayres for the violino* (1685) continham uma parte titulada: *Passages & Ayres a little harder to practice upon the violino, with double stops and divisions* (Passagens e arias um pouco mais difíceis para praticar com o violino, com cordas duplas e divisions).

### *Impressões pessoais*

A experiência de tocar o violino apoiando-o em diferentes pontos do corpo num mesmo concerto resultou muito exigente a níveis técnicos e de concentração, pelo facto de utilizar três posições diferentes num curto espaço de tempo, aproximadamente noventa minutos, sem possibilidade de adaptar-se a elas antes de cada interpretação. Com cada uma delas estabelecem-se relações com o instrumento muito diferentes que influem diretamente na produção do som e na interpretação musical. Aliás, duas das posturas experimentadas neste primeiro recital implicavam o uso do arco de um modo determinado. Jonh Lenton, além de oferecer indicações sobre a posição do instrumento no seu tratado *The Gentleman's Diversion*, também oferece conselhos sobre a maneira de segurar o arco seguindo a tradição francesa, colocando o polegar por baixo da noz (Boyd & Rayson, 1982, pág. 11). Pelo contrário, Matteis usava um arco muito longo<sup>84</sup>, que introduz em Inglaterra a maneira de segurar o arco com o polegar por baixo da vara. Assim, para a interpretação das peças destes dois compositores, além de ter adoptado uma nova posição do instrumento adaptei também o modo de segurar o arco. Isto determinou que parte concreta do arco era usada para a interpretação de uma ou outra obra. A posição do violino e do arco proposta por Lenton favorece em grande medida uma articulação das notas na parte inferior e no talão do arco. A minha percepção acústica, confirmada pelas observações feitas por parte do público, era que se percebia um som bastante contundente e cheio, com articulações nas que o arco podia saltar ou sair fora da corda. Ao contrário sucedia adoptando a postura de Nicolo Matteis. Eu situei o violino tão baixo nas minhas costelas como o meu braço direito permitia, para alcançar as cordas do violino com o meu arco, esta postura favorecia mais os *cantabiles* assim como golpes de arco na metade superior do arco. A primeira impressão com esta postura foi mesmo surpreendente, já que não me resultou tão incómoda como imaginava inicialmente, pela distância que há entre o instrumento e os braços. De facto, tal como a postura para as peças de Lenton, a postura de Matteis também resultou ser uma posição mais relaxada para as extremidades superiores do que pode resultar incluso a posição de um violinista atual, já que o peso dos braços caem naturalmente sem necessidade de fazer esforço nenhum para os manter no ar. É muito destacado o esforço muscular e cardíaco que têm que fazer os executantes que tocam instrumentos sustidos na parte superior do corpo, nos que se produz algum esforço por cima da zona do coração, e que os obriga a ter uma maior consciência da respiração. Por sorte, em toda a fase de investigação sobre as diferentes técnicas para segurar o violino estive sempre assessorada pela minha professora, a violinista Amandine Beyer, que sempre me alentou ao longo deste processo a experimentar na procura de novas formas de produção do som. O seu exemplo foi fundamental, não só na abordagem da técnica *chin-off*, como em conhecer as características interpretativas e estilísticas próprias do repertório barroco, assim como em adquirir novas técnicas interpretativas. Além disso, este estudo realizado sobre a música de Matteis, coincidiu no tempo com a sua gravação de um disco sobre repertório deste

---

84 "He used a long bow and 'touched his deviation with the very point'" (Walls, Nicola Matteis, 2001)

compositor<sup>85</sup>, pelo que a sua experiência neste sentido foi mais uma vez grande exemplo e mais-valia para mim.

Em quanto ao uso da terceira das posições adoptada para a interpretação do violino neste recital, que consistia em situar o instrumento justo debaixo da clavícula, seguindo o modelo que nos mostra Veraccini no famoso retrato que aparece na publicação das suas *Sonatae Accademice*, as sensações experimentadas foram mais próximas ao que é a minha prática habitual do violino. A situação mais elevada do violino nesta postura permitia realizar todo o tipo de golpes de arco e articulações indiferentemente numa parte ou outra do arco, já que o braço direito podia mover-se com liberdade desde o talão até a ponta do arco. A interpretação destas peças implica a realização de mudanças de posição, que executei utilizando a técnica para as mudanças de posição mostrada por Francesco Geminiani no seu tratado.

Ter distanciado o violino do ouvido, em qualquer das três variantes em comparação com a posição moderna do violino, varia a percepção sonora por completo. Como disse, a posição do instrumento, dependendo de onde seja apoiado, leva à variação e modificação da técnica de arco, usando diferentes tipos de ataque, articulações e por tanto buscando novos mundos sonoros e estéticos. Cada música implica o seu próprio estilo, o que reincide na ideia de que na interpretação historicamente informada a abordagem daqueles reportórios deve estar associada ao uso tanto dos instrumentos daquelas características determinadas tanto em relação à construção e capacidades sonoras como no uso daquelas técnicas determinadas.

### 3.1.2 Recital de Mestrado II - A técnica *chin-off* na prática

A realização do segundo recital foi focalizada na posta em prática da técnica *chin-off*. Contrastando com o primeiro recital, interpretaram-se quatro obras, de diferentes compositores, épocas e nacionalidades, cada um com exigências particulares, usando para todas elas a mesma técnica para segura o violino. Títulado como “A técnica *chin-off* na prática” esteve formado pelas seguintes obras:

<p style="text-align: center;">RECITAL II A TÉCNICA <i>CHIN-OFF</i> NA PRÁTICA Programa de concerto</p> <p style="text-align: center;">J. H. Schmelzer (c. 1620 – 1680) <i>Sonatae Unarum Fidium.</i> Sonata Quarta Ciaccona Variatio</p>
---

---

85 Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=3OlwbfQ9wt4>

Sarabande
Gigue
Adagio e recitativo
Allegro
Presto
J.S. Bach (1685 - 1750)
Sonata para violino e cravo BWV 1015
Dolce
Allegro
Andante un poco
Presto
François Francoeur (1698 - 1787)
II livro de Sonatas para violino só e baixo contínuo.
Sonata VI
Adagio
Allemande
Courante
Sarabande
Rondeau
Antonio Vivaldi (1678 – 1741)
Concerto para violino e orquestra <i>Il favorito</i> RV 277
Allegro
Andante
Allegro

### *Impressões pessoais*

Como disse anteriormente, as obras deste segundo recital foram todas interpretadas usando a técnica *chin-off*. Estas obras que pertencem a outro nível na evolução da escrita para o violino apresentam maiores dificuldades técnicas em comparação com o primeiro recital. Apesar disto, o desenvolvimento deste segundo recital resultou ser algo menos complexo a nível corporal, sensitivo e de concentração, pelo facto de serem interpretadas todas as obras utilizando a mesma posição do violino.

Neste recital pude por em prática todos os conhecimentos sobre o uso da técnica *chin-off* adquiridos no âmbito deste mestrado.

Na minha experiência pessoal, a técnica *chin-off* resulta confortável uma vez superadas as primeiras etapas do estudo desta técnica, quando se põem em funcionamento uma série diferente de relações musculares em comparação com a prática moderna do violino. O uso desta técnica, na qual o violino está colocado sobre a clavícula sem o apoio do queixo, supõe que se estabelece um equilíbrio entre vários pontos de apoio do instrumento: mão esquerda, clavícula e incluso com o arco para determinados momentos. Adquiri paralelamente uma nova técnica para a realização das mudanças de posição da mão esquerda. A nível

interpretativo, a relação que se estabelece com o instrumento usando a técnica *chin-off* faz que a relação entre mão esquerda e direita seja totalmente nova, favorecendo uma maior expressividade com o arco.

A aprendizagem desta técnica supôs para mim uma revisão da técnica moderna, adquirindo novos mecanismos úteis para composições de todas as épocas.

Acusticamente, tal como no recital I, a sensação quando toquei usando esta técnica resultou muito diferente de quando o violino está mais próximo do ouvido. A minha percepção é que se emite um som mais aberto do que quando o violino é segurado pelo queixo. Se esta percepção é compartilhada ou não pelos ouvintes e se o uso desta técnica apresenta alguma vantagem ou desvantagem é o que trataremos de seguida.

### **3.2 Secção acústica**

No violino e os seus congéneres, o som que resulta da vibração da corda é modificado pelas vibrações provocadas na ponte e na caixa do instrumento, em especial nas tampas e do ar do interior da caixa. Isto reforça e amplifica os componentes do som, em particular daqueles harmónicos cujas frequências coincidem com as dos modos normais de vibração desses corpos, e em consequência, aparecem ressonâncias múltiplas (Doroso, Guimaraes, & Tannus, 2011). Se partimos da premissa de que as tampas do violino são um elemento importante que interfere nas qualidades do som, estas deveriam vibrar o mais livremente possível para obter um resultado sonoro óptimo, tocando sem cortar ou atenuar a vibração das mesmas. Em termos acústicos, poderíamos dizer que, o estado ideal para tocar um instrumento de corda seria que o instrumento estivesse suspenso no ar. A “problemática” surge na pratica, pois alguém tem que fazer soar esse instrumento e pelo tanto deve estar apoiado em algures.

Na execução do violino barroco hoje em dia encontramos diversidade nos modos de segurar o violino. Segundo a escolha de cada intérprete, podemos encontrar que diferentes elementos podem intervir para segurar o instrumento:

- Segurar o violino com o ombro esquerdo.
- Uso de pequenas almofadas
- Apoio do queixo diretamente sobre a tampa harmónica, (às vezes usam-se panos ou incluso queixeiras para tratar de evitar desgastes do verniz ou deterioração nessa zona da tampa superior)

Qualquer destas possibilidades supõe uma modificação do estado natural de vibração das tampas e por tanto, teoricamente, interferem nas capacidades sonoras do instrumento.

Na procura dessa utopia sonora, *a priori*, poderíamos dizer que o uso da técnica *chin-off* para a interpretação do violino seria a melhor das opções se o que pretendemos é reduzir a vibração da tampa do violino. Tocando deste modo, no que se estabelece um equilíbrio entre a mão esquerda, que segura o instrumento, e a clavícula, sobre a que estaria situado, não é

preciso o uso do queixo para segurar o violino pelo que nenhuma parte da tampa harmónica nem da tampa traseira resultariam tapadas. Contrariamente, nas outras técnicas nas quais intervêm o queixo, ombro, almofadas, panos ou queixeiros, a qualidade sonora vê-se alterada por estes elementos que repercutem na vibração natural das tampas.

São, sem dúvida, estas possíveis diferenças acústicas uns dos itens mais salientáveis na discussão sobre o uso, ou não, da técnica *chin-off* no contexto da interpretação historicamente informada do violino barroco.

Na secção anterior falamos das impressões a níveis acústicos e de qualidades do som percebidas pelo público nos dois recitais associados a esta dissertação. . Estas apreciações são pessoais, e muitas variantes podem afectar a elaboração dessas opiniões, como podem ser o tipo de cultura musical do sujeito, a capacidade de escuta nesse momento e nesse espaço em concreto, estar submetido a algum tipo de sugestão seja visual, social...para serem consideradas como resultados objetivos e cientificamente fiáveis.

Para trata de encontrar alguma evidência mais objetiva sobre estas possíveis diferenças acústicas, e em que graus são perceptíveis ou influenciam na qualidade do som em termos mais realistas, realizou-se um teste psiacústico a um reduzido grupo de músicos mediante o software *PsicoViola* realizado expressamente para este trabalho científico pelo engenheiro de som David Santos da Universidade de Vigo.

### 3.2.1 Teste psicoacústico e software *PsicoViola*

A fim de analisar e tratar de comprovar as possíveis diferenças acústicas produzidas pelo uso de uma técnica ou outra segundo seja segurado o violino barroco, prepararam-se uma série de testes psicoacústicos nos quais os sujeitos em estudo provaram a sua capacidade para distinguir entre o som de uma posição e de outra.

Para o desenho dos testes, o primeiro passo foi escolher as três posições mais contrastantes:

Para o desenho dos testes, o primeiro passo foi escolher as três posições mais contrastantes:

#### GUIA DA GRAVAÇÃO:

“A técnica *chin-off*. Técnicas interpretativas no violino dos séculos XVII e XVIII”

#### MODOS DE SEGURAR O VIOLINO A USAR NA GRAVAÇÃO:

##### POSIÇÃO A:

Violino apoiado justo debaixo da clavícula: segundo indicava Francesco Geminiani no seu tratado *The Art of violin playing* de 1751.

##### POSIÇÃO B:

Técnica *chin-off*, segundo Sigiswald Kuijken.

Violino sobre a clavícula sem que intervenha o queixo para segurar o violino.

### POSIÇÃO C:

Técnica *chin-on*, como a atual.

Violino sobre a clavícula com a intervenção do queixo: segundo indicava Leopold Mozart no seu tratado *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) e outros autores da época: Prinner (1677), Corrette (1738), Crome (1740), L' Abbé le fils (1761) entre outros.

Uma vez escolhidas as três posições: A- debaixo da clavícula, B- *chin-off* e C- *chin-on*, foram gravados com cada uma delas 5 tipos diferentes de extractos de áudio, com uma duração não superior a 30 segundos.

#### *Tipologia dos extractos de áudio*

Tipo 1: Cordas soltas.

Tipo 2: Notas registo agudo

Tipo 3: Notas registo médio

Tipo 4: Notas registo grave

Tipo 5: extracto da peça de Nicola Matteis *Pasaggio Rotto*.

Para a automatização destes experimentos foi desenhado um *software*, batizado como *PsicoViola*, baseado no método de referência oculta ABX (este tipo de prova consiste num método de comparação de dois estímulos sensoriais para identificar diferenças detectáveis entre eles.<sup>86</sup>) e para o que fora decidido um intervalo de confiança  $p = 0.005$ , o que significa que os sujeitos que cumpram este intervalo distinguem entre as amostras apresentadas com um 95% de probabilidade de que não o tenham feito aleatoriamente.

O *software PsicoViola*, apresenta 20 provas nas quais o sujeito de estudo terá que indicar se distingue algum tipo de diferença entre 2 extractos de áudio. Para isto o *software*, em cada prova, permite a audição de 2 extractos de áudio e um terceiro ou referencia; o sujeito de estudo terá que dizer com qual das duas primeiras amostras (A ou B) coincide a amostra referencia. No caso de não apreciar diferença nenhuma o sujeito terá a opção de responder A=B, o que implicaria que não aprecia nenhuma diferença entre ambas.

As 20 provas nas que consiste cada teste são uma apresentação aleatória dos 15 áudios resultados dos 5 tipos de áudio x 3 posições + 5 provas redundantes 1 de cada tipo. Uma vez respondida cada pergunta o *software* permite a gravação de um comentário de áudio

---

86 Para mais informações consulte-se [http://en.wikipedia.org/wiki/ABX\\_test](http://en.wikipedia.org/wiki/ABX_test)

na que o usuário pode deixar as suas impressões mais além do próprio experimento. Estes comentários podem servir para conseguir descritores do timbre assim como para detectar possíveis anomalias durante a execução dos testes.

Para alcançar o intervalo de confiança do 95% cada sujeito teve que responder corretamente pelo menos a 15 das 20 perguntas.

### 3.2.2 Análises dos resultados procedentes dos testes psicoacústicos realizados mediante o software psicoviola.

Um total de 12 sujeitos realizou os testes, dos que 7 deles alcançaram o intervalo de confiança requerido.

Para estes 7 sujeitos pode-se dizer, que apreciam diferenças entre as três posições apresentadas com uma probabilidade do 95% que não tenha sido de forma aleatória. Todos os sujeitos pertencentes a este grupo são especialistas com conhecimentos sobre as diferentes posições apresentadas. Além de que o 95% das falhas presentes neste grupo coincidem com a opção 'A=B', esta opção não está presente nas provas, simplesmente foi deixada para dar a possibilidade de que os sujeitos possam declarar a sua dificuldade na decisão em lugar de escolher uma opção aleatória.

Nas figuras a seguir mostram-se os resultados em percentagens de acertos e erros procedentes dos testes psicoacústicos.

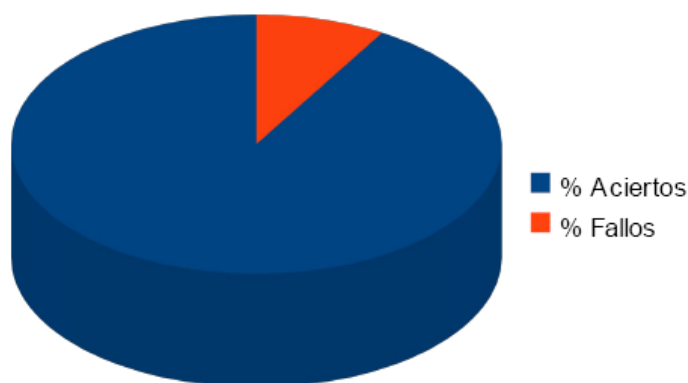


Figura 6. Percentagem de acertos (Azul=91.43%) e erros (Laranja=8.57%) deste grupo de 7 sujeitos "espertos".

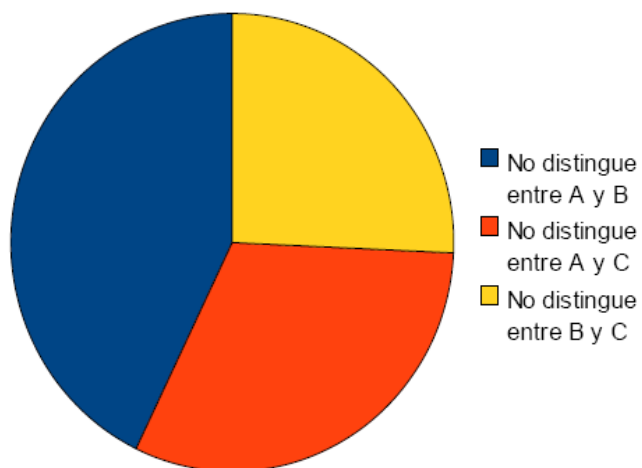


Figura 7: Percentagem de tipos de falhos para o total de sujeitos

Resultados:

O 42.86 % não distingue entre as posições A e B.

O 31.43 % não distingue entre as posições A e C.

O 25.71 % não distingue entre as posições B e C.

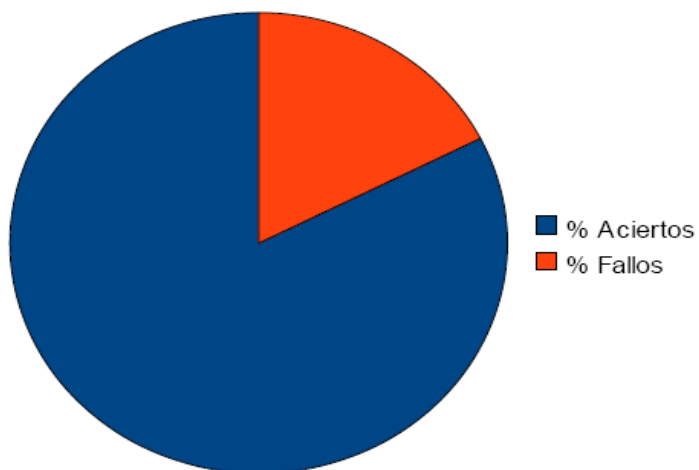


Figura 8: Percentagem de acertos e falhos para o total de sujeitos.

Resultados:

Acertos: 82,5%

Falhos: 17,5 %

### 3.2.3 *Análise dos resultados:*

Das figuras 1 e 3 podemos dizer que o painel de sujeitos aprecia diferenças significativas entre as distintas posições, estas diferenças aparecem ser mais apreciáveis entre as posições B e C e menos entre as posições A e B.

Poucos foram os sujeitos que deixaram comentários adicionais à realização dos testes, uma vez mais são estas valorações de tipo subjetivo. Como se vê nas percentagens anteriormente indicadas existem diferenças no som que fazem distinguir a este painel de especialistas entre uma ou outra opção, qualificar este tipo de diferenças é já uma tarefa mais difícil de demonstrar e qualificar. Em geral aparecem qualificações do tipo: “mais ressonante”, “soa mais”, “ouvem-se mais harmónicos” associadas às posições A e B, mas são apreciações muito subtis. Uma clara opinião estabelece-se quando o extracto ouvido é um fragmento de uma obra em lugar de uma simples nota, nesse caso os indivíduos manifestam perceber claras diferenças entre uma versão ou outra, qualificando as qualidades tímbricas do som como: “mais aveludado”, “mais apagado”, “mais aberto”.

## ***Conclusões Capítulo III***

A realização dos dois recitais associados ao Mestrado em Música-Intepretação Artística permitiu-me por em prática os conhecimentos teóricos adquiridos no período da realização desta investigação. Assim, no primeiro recital experimentei com três das posições que foram escolhidas para o seu estudo prático, resultando ser uma experiencia muito enriquecedora para a minha formação como violinista. O segundo recital esteve focado na técnica *chin-off* levada à prática e pude apreciar em primeira pessoa as vantagens desta técnica, que se viram reflectidos numa liberdade corporal e numa sonoridade que considero mais pura.

Após a realização deste estudo prático sobre a influência do uso da técnica *chin-off* no resultado sonoro na execução do violino barroco em comparação com o uso de outras técnicas, é complicado oferecer uns resultados puramente científicos e objetivos. Contudo, valorações subjetivas foram recebidas por parte do público após a realização dos dois recitais.

A validade dos resultados dos testes psicoacústicos está condicionada ao método de gravação assim como ao número de sujeitos que realizaram os testes. Com a finalidade de recolher uma amostra sonora o mais próxima possível às condições que se dariam numa situação real dentro de uma sala de concertos, as gravações que formaram os testes foram realizadas no auditório do Instituto Politécnico do Porto, pelo que não foram realizadas com microfones de medida nem num espaço controlado como pode ser uma câmara anecoica.

Segundo isto, existe a probabilidade de que alguma parte das diferenças detectadas entre as gravações se deva também a estas incertezas e condições nas que a gravação foi feita.

Num trabalho destas características ligado ao intangível mundo sonoro e da música, susceptível de interpretações por parte do ouvinte, é muito difícil desligar-se do factor humano. Para um estudo mas objetivo e imparcial com resultados científicos fiáveis e que não contemplem este tipo de factores, como são a capacidades de escuta e percepção inerentes à condição do ser humano, haveria que realizar outro tipo de provas que neste trabalho científico não tinham lugar, pelo que convido a toda a comunidade científica interessada a ampliar a investigação aqui apresentada.

## CONCLUSÃO

Sob orientação e sugestão da prestigiada violinista e professora Amandine Beyer, tive o privilégio de aprender a utilização da técnica *chin-off*, o que supôs um antes e um depois na minha forma de executar o violino.

As dúvidas geradas à volta da técnica *chin-off*, sobre a sua praticabilidade e possível influência no resultado sonoro, assim como o interesse em descobrir as suas origens levaram-me a iniciar esta investigação

A metodologia utilizada para realizar a investigação permitiu-me adquirir novos conhecimentos teóricos e recursos técnicos e expressivos para a execução do violino, assim como experimentar os efeitos sonoros da técnica *chin-off*.

Através da revisão das fontes primárias pude explorar material de primeira mão de grandes compositores e violinistas da época barroca, alguns já conhecidos para mim, e descobrir outros novos com vidas e obras fascinantes, que se revelaram bastante importantes na minha aprendizagem, como é o caso de Nicola Matteis. A visualização da evolução das técnicas interpretativas do violino nos séculos XVII e XVIII fez-me aprofundar na história do violino e compreender as mudanças estilísticas sofridas ao longo destes séculos, ampliando assim os meus conhecimentos como músico.

A realização dos dois recitais feitos em paralelo à linha de investigação permitiu-me pôr em prática os conhecimentos teóricos adquiridos durante anos de estudo sobre o violino barroco e a interpretação historicamente informada. A preparação destes recitais supôs submergir-me no estudo prático da técnica *chin-off*, mediante o qual adquiri novos recursos técnicos e interpretativos e experimentei melhorias na relação física com o meu instrumento, aplicáveis não só ao violino barroco se não também à prática do violino moderno e à interpretação de obras posteriores a este período. Também através dos testes psicoacústicos realizados mediante o *software Psicoviola* criado especificamente pelo engenheiro de som David Santos para detectar possíveis diferenças acústicas utilizando a técnica *chin-off* em comparação a outras técnicas pude experimentar as sensações sonoras usando uma ou outra técnica. Se bem, como foi explicado no Capítulo III, os resultados destes testes podem considerar-se como apoio aos comentários feitos pelo público dos recitais, que em geral apreciaram subtis diferenças na qualidade do som. Assim, convido à comunidade científica e educativa a realizar um estudo de carácter mais exaustivo, contando com mais recursos económicos e humanos, a fim de oferecer uns resultados puramente objetivos.

Como expliquei nesta dissertação, a técnica *chin-off* começou a usar-se após 1970 seguindo os ensinamentos do violinista Sigiswald Kuijken, que quis recuperar as práticas interpretativas do violino barroco imerso no movimento da interpretação historicamente informada, baseando-se no tratado para violino de Francesco Geminiani. Após as investigações, considero que o que Sigiswald Kuijken fez foi atualizar o método utilizado por Geminiani, mudando o ponto de apoio do instrumento de baixo para cima da clavícula (aproximando-o à prática moderna do violino) e aproveitando o método do mestre italiano para realizar as mudanças de posição sem necessidade de apoiar o queixo no violino.

Da revisão tratadística feita no Capítulo I, revela-se bastante importante o *Nouvelle Méthode DE VIOLON ET DE MUSIQUE ...* de 1786 de Louis Bornet, l'Aîné, já que que foi o único autor dos tratados aqui revistos que ofereceu uma descrição clara de um modo para segurar o violino que coincide com o que hoje conhecemos como técnica *chin-off*. Por isto considero, que a realização de um trabalho futuro sobre este autor poderia ser interessante para continuar na procura de respostas sobre a técnica *chin-off*.

A realização desta dissertação feita no âmbito do Mestrado em Música-Interpretação Artística supôs para mim compreender e experimentar o uso da técnica *chin-off*, conhecer outros modos de segurar o violino existentes nos séculos XVII e XVIII e melhorar a minha técnica violinística. Além disto, a própria elaboração deste documento, mediante a recopilação, seleção e análise do material, permitiu-me conhecer os métodos e processos, necessários e úteis, para poder desenvolver um trabalho de investigação destas características, que desejo tenha sido esclarecedor para aqueles violinistas com as mesmas dúvidas iniciais que eu tive.

Respondendo a um espírito investigador a emoção maior vem dada pela possibilidade futura de abordar novas linhas de investigação, que aqui deixo abertas para trabalhos de maior envergadura.

## BIBLIOGRAFIA

- Boyd, M., & Rayson, J. (July de 1982). The Gentleman's Diversion: John Lenton and the First Violin Tutor. *Early Music*, 10(3), pp. 329-332.
- Boyden, D. (1965). *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. London: Oxford University Press.
- Brijon, C. (1763). *Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. Paris: Minkoff.
- Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company.
- Burton, A. (2002). *A Performer's Guide To Music of The Baroque Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Butt, J. (2002). *Playing with history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caldwell, J. (1991). *The Oxford History of English Music. From the Beginnings to c.1715*. (Vol. I). Oxford: Clarendon Press.
- Caldwell, J. (1991). *The Oxford History of English Music. Volume I. From the Beginnings to c.1715*. Oxford: Clarendon Press.
- Cambini, G. G. (1800). *Nouvelle methode theorique et pratique pour le violon*. Minkoff.
- Crome, R. (1740). *The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin, Exemplify'd with familiar Dialogues*. London.
- Dart, T. (1954). *The interpretation of Music*. Londres: Hutchinson & Co Ltd.
- Dolmetsch, A. (1915). *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Londres,: Novello & Co.
- Donington, R. (1985). *Baroque Music Style and Performance: a handbook* (2ª ed.). London: Faber Music.
- Doroso, J., Guimaraes, F., & Tannus, A. (Febrero-Marzo de 2011). La Acústica del violín. *Ciencia Hoy en Linea*, 21(121), 26-31.
- Dreyfus, L. (1983). Early music defended against its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century. *Musical Quarterly*(49 ), 297-322.
- Fabbri, M. (1963). *Le acute censure di Francesco M. Veracini a " L'arte della fuga" di Francesco Geminiani* . Firenze: Academia Musicale Chigiana.
- Gatti, E. (1991). Prefacio. En F. Geminiani, *Sonate a violino, violone e cembalo*. Firenze: Studio per edizione scelte.
- Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. London.

- Gwilt, R. (2011). Obtenido de <http://www.baroque-violin.info/vhold1.html>
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.
- Herrando, J. (1756). *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso*. Paris.
- Hoppenot, D. (2005). *El Violín Interior* (3ª ed.). Madrid: Real Musical.
- Kellogg, M. (1999). *WordReference Random House Learner's Dictionary of American English*. Recuperado el 20 de 2 de 2010, de [wordreference.com](http://www.wordreference.com): <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=off>
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. London.
- Lawson, C., & Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lenton, J. (1693). *The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained*. London.
- Lescat, P., & Saint-Arroman, J. (2007). *Méthodes e Traités 11. Serie I France 1600-1800. Violon* (Vol. III). Courlay: J.M. Fuzeau.
- Mabru, L. (2001). Vers une culture musicale du corps . *Cahiers ethnomusicología[Online]*, 14.
- McTighen, A. (2013). *The Baroque Violin: Technique, Sound, and Replication with a Modern Set-up*. Obtenido de <http://www.freebookez.org/violin-baroque/>
- Moccia, A. (2005). *Méthodes & Traités violon. Italia 1600-800*. (Vol. III). Bressuire: Editions Fuzeau.
- Monosoff, S. (Febrero de 1985). Violin Fingering. *Early Music*, 76-79.
- Moreno, E. (1998). El problema de la sujeción del violín como condicionante de la digitación en la música del siglo XVIII. *Quodlibet: Revista de especialización musical*(11), 84-95.
- Mozart, L. (1985). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. (E. Knocker, Trad.) Oxford: Oxford University Press.
- Niles, L. (15 de 10 de 2010). <http://www.violinist.com/>. Obtenido de <http://www.violinist.com/discussion/print.cfm?ID=18455>
- Payford, J. ([1671]). *An Introduction to the Skill of Musick* (6ª ed.). (W. Godbid, Ed.) London.

- Prellieur], [. (1731). *The Art of Playing on the Violin*. London.
- Primrose, W., & Menuhin, Y. (1980). *Violin and viola. Yehudi Menuhin Music Guides*. London: Macdonald Futura Publishers.
- Robins, B. (2005). An Interview with Sigiswald Kuijken. *Goldberg: Early music magazine*(Nº 34), 48-59.
- Rossi, R. (1989). Prefacio. En F. M. Veracini, *Sonate accademiche*. Firenze: Studio Per Edizione Scelte .
- Roussel, F. (2013). Chapitre XIII: des "Geigen" de toutes sortes. En J. J. Prinner, & F. Roussel (Ed.), *Musicalischer Schlissl* (F. Roussel, Trad.).
- Saint-Arroman, J. (2005). *Méthodes e Traités. Violon. Italie 1600-1800* (Vol. III). Courlay: J.M. Fuzeau.
- Saint-Sevin, J.-B. (1761). *Principies du Violon*. Paris.
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Seebas, T. (2001). Iconography. En S. Stanley, & J. Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Misicians*. (Segunda ed.). Oxford Music.
- Sherman, B. (1997). *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York: Oxford University Press.
- Stanley, R. (2012). *Before the chinrest. A Violinist's Guide to the Mysteries of Pre-Chinrest Technique and Style*. USA: Indiana University Press.
- (2006). Table-Book. En S. Stanley, & J. Tyrrel, *The New Grove Dictionary of Music and Misicians*. (pág. 2010). Oxford: Oxford Music.
- Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sunday, C. M. (3 de Febrero de 2006). <http://cnx.org/contents/a5e58248-ef75-4801-b17b-4bd5d20fdcef@7>.
- Tarling, J. (2001). *Baroque String Playing for ingenious learners*. St. Albans: Corda Music.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Wallfisch, E. (2005). *The art of playing "Chin-off" for the Brave and the Curious. A treatise on one Technical Aspect of Baroque Violin Playing in the year 2003*. (Version 2 ed.). King's Music.
- Walls, P. (agosto de 1984). Violin fingering in the 18th century. *Early Music*, 300-315.

Walls, P. (2001). Nicola Matteis. En S. Stanley, & J. Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2 ed.). Oxford Music.

Wilson, D. K. (2001). *Georg Muffat on Performance Practice*. Indiana: Indiana University Press.

Winternitz, E. (1979). *Musical instruments and their symbolism in western art*. New Haven and London : Yale university Press.

## ANEXOS

**Tabela 1 Resumo das fontes literárias**

DATA	OBRA	AUTOR	POSIÇÃO E MODO DE SEGURAR O VIOLINO
1556	<i>Epitome musical...</i>	Jambe de Fer	“ [...] Suportado pelo braço, ainda que algumas pessoas usam panos, cordas e outras cousas para ajudar a suporta-los.”
1615	<i>Syntagma musicum</i>	Praetorius	“É chamado de bracio porque é aguentado pelo braço”
c.1640	<i>Traite des instrument de musique</i>	Trichet	“Um agarra-o [o violino] deixando-o repousar contra o ombro esquerdo”
[1671]	<i>An introduction to the Skill of Musick</i>	Playford	“ [...] O violino é usualmente enquadrado na mão, sendo o braço do mesmo aguentado pela mão esquerda; a parte mais baixa do mesmo é pousado sobre o peito esquerdo, um pouco debaixo do ombro.”
1677	<i>Musicalischer Schlissl</i>	Prinner	“ [...] É preciso suportar o Violino firmemente com o queixo de forma que não haja nenhuma razão para o aguentar com a mão esquerda [...] ”
1688	<i>Idea boni cantoris</i>	Falck	“O violino deve ser aguentado entre o polegar esquerdo e a base do índice, sem apertar demasiado, de jeito que nos permita fazer mudanças de posição e voltar. O instrumento

DATA	OBRA	AUTOR	POSIÇÃO E MODO DE SEGURAR O VIOLINO
			deve ser colocado contra o peito esquerdo e inclinado para o lado direito. Ambos braços devem estar separados do corpo para permitir a liberdade de movimentos”
1693	<i>The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained</i>	Lenton	“ [...] o melhor jeito de acomodar o instrumento seria colocá-lo algo mais alto do teu peito [...] ”
1695	<i>Compendium musicae instrumentalis...</i>	Merck	“Agarra o violino perfeitamente sobre o peito esquerdo, deixando o braço livre e sem pousa-lo sobre o estômago”
1711	<i>Méthode facile pour aprende à jouer du violon</i>	Montclair	“O Violino segura-se com a mão esquerda, o braço do violino colocado entre o polegar e o dedo seguinte; sem apertar demasiado para evitar o endurecimento dos dedos e do pulso; Para mante-lo firme e que não vacile, é bom apoiar o botão que tem das cordas contra o pescoço debaixo da bochecha esquerda.”
1731	<i>The Art of Playing on the Violin</i>	Prelleur	“Mantém o Violino com a tua mão esquerda aproximadamente a uma polegada e meia da sua Cabeça, chamado usualmente como a Noz, e deixa-o situado entre a base do teu Polegar e do teu índice: então podes proceder a tocar as Notas especificadas na Escala do <i>Gamut</i> ”
1738	<i>L'Ecole D'orpheè. Méthode pour Apprendre facilement a</i>	Corrette	“É preciso segurar o violino com a mão esquerda, mantê-lo com o polegar e o primeiro dedo, sem apertar demasiado a mão [...] É necessário pousar o queixo sobre o Violino, quando se quer mudar de posição, o que dá toda a liberdade à mão esquerda, principalmente quando é preciso voltar à posição ordinária”

DATA	OBRA	AUTOR	POSIÇÃO E MODO DE SEGURAR O VIOLINO
	<i>joüer du violon</i>		
1740	<i>The Fiddle New Model'd, or a Useful Introduction for the Violin...</i>	Crome	“Agarra o Violino na tua mão esquerda e deixa que o braço do violino caia entre o teu dedo índice e o polegar [...]deixa que a parte de trás descansa sobre o teu peito esquerdo, o melhor modo de segura-lo é com o teu Queixo, que o mantém firme.”
1751	<i>The Art of violin playing</i>	Geminiani	“O violino deve ser apoiado debaixo da clavícula, girando o lado direito do violino um pouco para baixo [...] Observe também que a cabeça do violino deve estar quase horizontal com aquela parte que descansa contra o peito, já que a mão poderia ser mudada com facilidade e sem nenhum perigo de que o instrumento se mexa”
1751-1772	<i>Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.</i>	Diderot	“Para tocar o violino, que se tem na mão esquerda [...] a parte inferior do corpo do instrumento debaixo do queixo, de modo que a tábua onde o botão f está atado, descansa sobre a clavícula esquerda para a que nos viramos, e incline um pouco a cabeça para apoiar com queixo sobre o lado onde está a letra E, e assim segurar o instrumento.”
1756	<i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección...</i>	Herrando	“ [...] o Violino toma-se na mão esquerda [...] O Estandarte tem de vir debaixo da Barba, assegurando-o com ela, levando vista um pouco na direção da mão direita [...]
	<i>Gründlichen</i>	Mozart	““O primeiro modo para segurar o violino tem em boa medida uma agradável e relaxada

DATA	OBRA	AUTOR	POSIÇÃO E MODO DE SEGURAR O VIOLINO
1756	<i>Violinschule</i>		<p>aparência (Fig. 1) [aqui Figura 3] Aqui o violino está bastante livre; apoiado na parte alta do peito, inclinado, e de tal forma que os golpes de arco são dirigidos mais para cima do que horizontalmente. Esta posição é indubitavelmente natural e agradável para os olhos dos espectadores mas um pouco difícil e inconveniente para o intérprete para os movimentos rápidos da mão na posição alta, o violino não tem apoio e tende, portanto e necessariamente a cair a não ser que por uma longa prática se tenha adquirido a destreza de segurá-lo entre o polegar e o dedo indicador.”</p> <p>“O segundo é um método confortável (Fig. II). O violino é colocado contra o pescoço de modo que fique um pouco à frente do ombro e sobre o lado da corda mi (a mais fina) assenta o queixo, no que o violino permanece imóvel no seu lugar, mesmo durante os mais fortes movimentos ascendentes e descendentes da mão”</p>
1761	<i>Principes du Violon</i>	L'Abbé le fils	<p>“O violino deve ser apoiado sobre a clavícula, de jeito que o queixo se situe no lado da quarta corda, é preciso baixar um pouco o lado da chanterelle [corda mi]; a mão deve estar praticamente à altura do pescoço; o braço do violino deve ser seguro sem demasiada força entre o polegar e a primeira falange do dedo índice [...]”</p>
1763	<i>Réflexions sur la musique, et la vraie manière de l'exécuter sur le violon</i>	Brijon	<p>“Pousa-se o violino sobre a clavícula esquerda, permitindo que se incline um pouco para o estômago. A mão que o sujeita deve estar, quase, à altura do pescoço. É necessário agarrar o braço do violino sem demasiada força, para deixar maior liberdade aos dedos”</p>
1772	<i>NOUVELLE METHODE POUR</i>	Labadens	<p>“A verdadeira posição para tocar o violino e manter-se sem tensão nem rigidez, e sem fazer nenhum tipo de contorção. Deve-se segurar o violino com a mão esquerda apoiado</p>

DATA	OBRA	AUTOR	POSIÇÃO E MODO DE SEGURAR O VIOLINO
	<i>APPRENDRE à jouer du Violon...</i>		sobre o peito de jeito que o botão onde está atado o estandarte fique frente a parte média do corpo; é necessário ter o violino inclinado de esquerda a direita, é dizer, que o lado da chanterelle fique mais baixo que o da quarta corda.  A cabeça do violino deve estar frente ao corpo tanto como seja possível [...]"
1774	<i>Traite du violon</i>	Tarade	"O violino deve-se ter com a mão esquerda, o cotovelo debaixo do instrumento [...]"
1777	<i>MÉTHODE DE LA MUSIQUE ET DU VIOLON.</i>	Signoretti	"Deve aguentar o Braço do Violino na mão esquerda, o polegar colocado à distância do índice que faz o La no Bordão; o braço do violino deve apoiar-se na palma da mão, com cuidado de não apertar demasiado o polegar [...] Depois passa-se o Violino debaixo o queixo, do lado esquerdo, de modo que este se encontre no lado direito do Violino, sen estorvar aos dedos de cima das cordas, e sem que o queixo toque o estandarte que é a peça na que são atadas as cordas, elevando um pouco a parte traseira do Violino do lado esquerdo, de modo que não se apoie no ombro. A cabeça do braço do violino deve estar ao nível do ombro, mantendo o cotovelo bem dentro, e o braço do violino elevado quase à altura do corpo do Violino; esta é a verdadeira e única maneira de segurar o Violino, e a verdadeira posição da mão."
1780	<i>Essai sur la Musique Ancienne et Moderne.</i>	Laborde	"Segura-se o violino com a mão esquerda, e o arco com a direita; agarra-se pelo braço e poussa-se debaixo do queixo a sua parte inferior, de modo que o botão repousa sobre a clavícula esquerda."
1786	<i>Nouvelle Méthode DE VIOLON ET DE</i>	Bornet, l'aîné	"É preciso por o Braço do Violino na palma da mão esquerda, o mais perto possível do polegar a fim de que os dedos possam atuar livremente sobre as cordas. Deve-se colocar o Violino debaixo do queixo, de maneira que o botão se encontre aproximadamente no

DATA	OBRA	AUTOR	POSIÇÃO E MODO DE SEGURAR O VIOLINO
	<i>MUSIQUE ...</i>		centro do pescoço, a mão à altura do ombro, manter a Cabeça direita e que o queixo não se apoie sobre o violino, o cotovelo debaixo do violino perto do corpo, sem ser absolutamente junto como algumas pessoas o fazem.”
1794	<i>MÉTHODE de Violon.</i>	Durieu	<p>“D...Como se deve segurar o Violino? R...Deve-se segurar passando o pescoço por cima do Botão que ata o estandarte.</p> <p>D...Como se deve por o queixo no Violino? R...Indiferentemente de um lado ou outro do estandarte; contudo é mais seguro do lado esquerdo.</p> <p>D...Como se deve pôr a mão? R...A mão esquerda deve estar colocada de modo que sustente o braço do violino entre o polegar e o primeiro dedo.”</p>
1796	<i>Elementi Teorico-Pratici di Musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino</i>	Galeazzi	“Pousa-se o queixo sobre o violino, da parta da corda grave...”
1797	<i>Nouvelle METHODE Abrégée pour le Violon</i>	Joseph Demar	“A maneira de colocar e segurar o VIOLINO, levar o Arco, o tacto dos dedos, a posição da mão sobre o diapasão e as graças do corpo é obra do mestre para formar ao aluno à sua maneira.”
1797	<i>METHODE ABRÉGÉE Pour Le Violon faite d'une Manière très</i>	Sébastien Demar	“Eu acho inútil explicar a maneira de segurar o Violino e de conduzir o arco, cada mestre deve conhecer as regras dos nossos melhores professores e quero apenas, para facilidade dos mestres, mostrar aqui esta pequena obra que ensina brevemente aos alunos todos os

DATA	OBRA	AUTOR	POSIÇÃO E MODO DE SEGURAR O VIOLINO
	<i>facile</i>		princípios básicos teóricos e práticos.”
1798	<i>Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon</i>	Bailleux	“É preciso pousar o violino de modo que o queixo se encontre do lado da quarta corda, e baixar um pouco o da chanterelle (primeira corda); o braço dever ser aguentado com o polegar e o primeiro dedo, sem apertar demasiado a mão, arredondar o primeiro, segundo e terceiro dedo e ter o pequeno esticado. Quando se quer mudar de posição, é preciso pousar o queixo sobre o Violino, o que dá uma grande liberdade à mão esquerda, principalmente quando deve voltar à posição ordinária, adquire-se esta facilidade com um exercício assíduo.”
1798	<i>PRINCIPES ou Nouvelle Méthode DE MUSIQUE pour apprendre facilement a Jouer du Violon...</i>	Lorenziti	“O Violino deve ser colocado entre o queixo e a parte superior do peito, o queixo virado do lado da quarta corda, (de outro modo chamado Bordão) o braço do violino sobre a palma da mão aguentado entre o polegar e o primeiro dedo, gire a mão de jeito que os quatro dedos possam tocar as quatro cordas facilmente.”
1799	<i>L'ART du Violon ou Collection choisie dans les Sonates des Ecoles. Itallienne; FRANÇOISE et Allemande, Précédée d'un abrégé des principes pour cet</i>	Cartier	“Há geralmente duas maneiras de segurar o Violino, a primeira é colocá-lo diretamente contra o peito, baixando um pouco o lado da Chanterelle.  A segunda, é mais cómoda para o intérprete, coloca-se sobre a Clavícula, de jeito que o Queixo encontra-se do lado da quarta Corda baixando um pouco do lado da Chanterelle [...]”

DATA	OBRA	AUTOR	POSIÇÃO E MODO DE SEGURAR O VIOLINO
	<i>inxtrument.</i>		
ca.1800	<i>Principes de Violon. Rendus assez Clairs Et assez Détaillés POUR apprendre en peu de tems.</i>	Anicot l'Ainé	“Deve-se suster o Violino entre o queixo e o lado esquerdo do peito, sobre o qual se deve apoiar um pouco virado para um lado, é dizer, que o lado esquerdo do Violino deve estar um pouco mais alto que o direito, para tocar facilmente as quatro cordas com o arco; o Braço do Violino deve ser aguentado na mão esquerda entre o polegar e o índice, ou primeiro dedo, o braço deve dobrar-se com facilidade de modo que se o cotovelo esteja bem debaixo do Violino [...]”
1800	<i>Nouvelle Méthode DE VIOLINO Courte et Intelligible</i>	Bedard	“ [O violino] colocado diretamente contra o peito, ligeiramente inclinado do lado da chanterelle o queixo vira-se do lado da quarta corda. Trate de manter sempre a cabeça do Violino à altura da boca [...]”
1800	<i>Nouvelle methode theorique et pratique pour le violon</i>	Cambini	“Não há mais que uma única maneira de segurar bem o violino, todas as outras são viciosas. A experiência, e as lições de bons mestres, demonstram-no suficientemente. É necessário pousar a parte baixa do instrumento sobre a clavícula, de maneira que se possa apoiar o queixo em relação à quarta corda, quando as mudanças de posição da mão, ou se as articulações, exigem que o violino seja segurado, com mais firmeza”

*Fontes iconográficas sem base textual.*

*Imagens simples.*



Imagem 1 Descanso en la huida a Egipto 1595-1596, Caravaggio, óleo sobre tea 133 x 166 cm; e detalhe (direita)



Imagem 2 Sagrada família, ca. 1609, Borgianni Orazio e detalhe (direita)





Imagem 3 Concierto, 1620 de Boulogne Valentin, óleo sobre táboa 173 x 212 cm e detalhe (direita)



Imagem 4 Mundo ao revés, 1663 de Steen Jan e detalhe (direita).





Imagem 5 "Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violin" José del Castillo, 1780, óleo sobre lienzo 100cm x 133cm e detalhe.

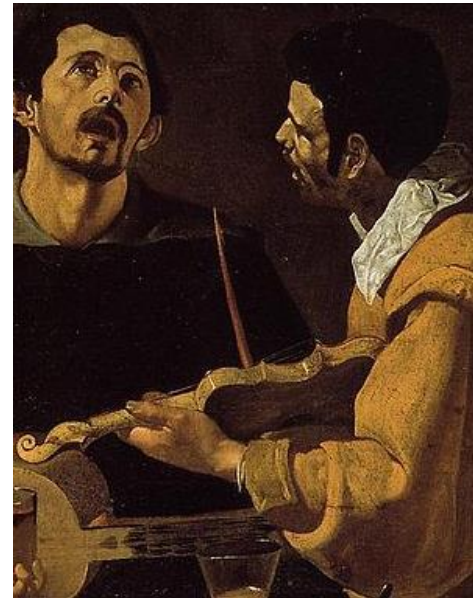


Imagem 6 "Tres músicos", Diego Velázquez, óleo sobre lienzo, 88 x 111 cm e detalhe (direita)

A convivência de diferentes técnicas numa mesma época e numa mesma região parece evidente nas obras pictóricas da escola flamenga, como se pode observar nas seguintes obras:



Imagem 7 "Boda campestre", 1621-1623, Óleo sobre lienzo, 84 cms x 126 cms e detalhe (direita)



Imagem 8 "Banquete de boda presidida por los Archidukes", Jan Brueghel "el Viejo", ca. 1622, 84 cm x 126 cm, e detalhe (direita)

Descanso en la huida a Egipto 1595-1596, Caravaggio, óleo sobre tea 133 x 166 cm; e detalhe (direita)

Sagrada família, ca. 1609, Borgianni Orazio e detalhe (direita)

Concierto, 1620 de Boulogne Valentin, óleo sobre táboa 173 x 212 cm e detalhe (direita)

Mundo ao revés, 1663 de Steen Jan e detalhe (direita).

"Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violin" José del Castillo, 1780, óleo sobre lienzo 100cm x 133cm e detalhe.

"Tres músicos", Diego Velazquez, óleo sobre lienzo, 88 x 111 cm e detalhe (direita)

"Boda campestre", 1621-1623, Óleo sobre lienzo, 84 cms x 126 cms e detalhe (direita)

"Banquete de boda presidida por los Archiduques", Jan Brueghel "el Viejo", ca. 1622, 84 cm x 126 cm, e detalhe (direita)