

## ***La Technique Supérieure de l'Archet* de Lucien Capet: uma importante ferramenta pedagógica na abordagem teórica e prática da mão direita no violino**

***The Technique Supérieure de l'Archet by Lucien Capet: an important pedagogical tool in the theoretical and practical approach of the right hand in the violin***

### **Adonhiran Reis**

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
[adonhiranreis@hotmail.com](mailto:adonhiranreis@hotmail.com)

**Resumo:** Esta análise de *La Technique Supérieure de l'Archet* (1916) de Lucien Capet (1873–1928) procura demonstrar a sua atualização e relevância para a abordagem fundamental da técnica da mão direita na formação do violinista. Destaca as principais ideias, como a construção da técnica e sua relação com a didática atual do violino. A análise é precedida de uma contextualização da importância de Lucien Capet dentro do violinismo do século XX, descrevendo sucintamente sua trajetória.

**Palavras-chave:** Técnicas de arco do violino em Lucien Capet; Performance Musical no violino; Ivan Galamian e pedagogia da performance.

**Abstract:** This analysis of Lucien Capet's (1873–1928) *La Technique Supérieure de l'Archet* (1916) aims at showing how current and relevant this work is for the fundamental approach of the right hand technique of the violinist training. The main ideas are highlighted such as the construction of technique and its relation with current violin teaching. This analysis is preceded by a contextualization of Lucien Capet's importance in relation to the violinism scene of the twentieth century by briefly describing his trajectory.

**Keywords:** Lucien Capet's violin bow technique; Violin Music Performance; Ivan Galamian and performance pedagogy.

Submission date: May 13, 2018

Final approval date: August 2, 2018

## **1 – Introdução**

O violinista francês Lucien Capet (1873-1928) é uma figura ímpar no desenvolvimento da técnica moderna do violino. Instrumentista consagrado, manteve uma intensa atividade como solista, pedagogo e como músico de câmara, em especial como líder do Quarteto Capet, um dos

mais celebrados conjuntos de sua época.<sup>1</sup> Teve dentre seus alunos nomes que posteriormente se destacaram na didática do violino moderno, como Ivan Galamian<sup>2</sup> e Jascha Brodsky.<sup>3</sup>

A contribuição de Capet à mecânica do arco do instrumento é imensurável, especialmente a partir da publicação em 1916 de *La Technique Supérieure de l'Archet*<sup>4</sup>, certamente uma das maiores referências na literatura sobre o assunto. Porém, ao longo dos anos tanto a obra como o seu autor parecem ter caído no esquecimento, sendo vistos frequentemente nos dias de hoje como uma simples nota de rodapé na história do violino (SHIPPS, 1993, p.65).

O presente trabalho tem como objetivo principal, ao analisar *La Technique Supérieure de l'Archet*, demonstrar como este livro é uma ferramenta pedagógica importante, atual e extremamente efetiva no aprimoramento da técnica de arco, seja em alunos ou até mesmo em profissionais. É uma obra com grande nível de detalhamento, que explora as mais diversas facetas do funcionamento da mão direita, suas relações de causa e consequência, e que se apoia em 600 exercícios propostos pelo autor para aperfeiçoar o pleno domínio da técnica de arco. Para tanto, com objetivo de contextualizar a importância de Lucien Capet dentro do violinismo do século XX, descrevemos sucintamente sua trajetória. Em seguida, analisamos *La Technique*, sua construção, as principais ideias trazidas por seu autor, e a sua relação com a didática atual do violino.

## 2 – Lucien Louis Capet

Nascido em uma família de modestos recursos em Paris (sua mãe era cantora de cabaré e o seu pai era gerente e também músico do cabaré *Eldorado*), iniciou-se cedo ao violino. Quando seus pais perceberam as habilidades que Capet demonstrava ao instrumento, passaram a explorar financeiramente a criança. Suzanne Joachim-Chaigneau, amiga de Capet descreveria posteriormente:

Lucien Capet era doce, trabalhava duro e obedecia; mas seus talentos de criança prodígio foram explorados pelos interesses de seus pais, sem o mínimo afeto. [Eles] o fizeram abandonar a escola na idade de nove anos e o forçaram a tocar em salões de dança de baixa reputação. Ele passou a sua infância na mais total miséria, no meio do pior tipo de promiscuidade, e com tamanha angústia às vezes, que ele gostava da humilhação que era tocar nas ruas para ganhar seu pão (citado em JOHNSON, 2015, p.14-15).<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Atualmente é possível ter acesso a gravações do Quarteto Capet na internet, em sites como o Youtube.com.

<sup>2</sup> Ivan Galamian (1903 – 1981), violinista armênio emigrado nos Estados Unidos da América, escreveu um dos tratados mais importantes para o violino, intitulado *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962), ainda visto como material pedagógico de referência atualmente. Como professor da *Juilliard School* de Nova Iorque e do *Curtis Institute* na Filadélfia teve dentre seus alunos nomes como Itzhak Perlman, Pinchas Zukermann, Dorothy Delay, Glenn Dicterow, Kyung Wha Chung e muitos outros. Estudou com Capet em Paris por dois anos a partir de 1922, também trabalhando neste período como assistente de Capet.

<sup>3</sup> Jasch Brodsky (1907 – 1997), violinista Russo emigrado nos Estados Unidos, foi aluno de Capet, Eugène Ysaye e Efrem Zimbalist. Foi professor de Naoum Blinder, que por sua vez formou Isaac Stern, Glenn Dicterow (*spalla* da Filarmônica de New York) e outros. Como professor do Curtis Institute na Philadelphia, Brodsky foi responsável pela formação de Hilary Hahn e Leila Josefowicz.

<sup>4</sup> Editora Maurice Sénart, posteriormente adquirida pela Editora Salabert em 1941. Em português poderia ser traduzido como *A Técnica Superior do Arco*.

<sup>5</sup> Lucien Capet was sweet, hard-working and obedient; but his prodigy child's gifts were exploited by his parent's interests without love. [They] made him leave community school at the age of nine years old and compelled him to play in the dance halls of the lowest repute. He passed all

Em uma de suas primeiras performances na rua foi descoberto por dois violinistas profissionais, e obteve deles ajuda na forma de aulas de teoria básica e aulas de violino com o *concertino*<sup>6</sup> da Ópera de Paris, Léon Heymann. Apesar das dificuldades, Capet começa a ganhar um certo reconhecimento, e consegue ser admitido no Conservatório de Paris em 1888, aos quinze anos de idade, na classe do famoso professor Jean Pierre Maurin (1822–1894). Seus pais não lidaram bem com a ideia de ter um filho músico clássico. Sua mãe o expulsou de casa, cortando laços afetivos e financeiros (Capet nunca mais veria sua mãe novamente). Pra sobreviver, Capet tocava em cafés e bistrôs com o seu único instrumento, um violino de tamanho infantil (JOHNSON, 2015, p.16).

Maurin tinha sido aluno de Pierre Baillot (1771–1842) e de François Habeneck (1781–1849), e um dos fundadores da *Sociedade dos Últimos Grandes Quartetos de Beethoven*<sup>7</sup>, na qual todo ano Maurin apresentava o ciclo completo dos últimos quartetos de Beethoven com o seu conjunto, o Quarteto Maurin-Chevillard.

O quarteto de cordas tinha se popularizado no início do século XIX, com a criação de diversas sociedades de concertos, reunindo amadores e profissionais para a prática de música de câmara, como atesta artigo de 1810 publicado no *Allgemeine Musikalische Zeitung* :

Não somente em grandes cidades, mas também nas pequenas, até mesmo em vilarejos, se existem amantes da música que toquem instrumentos de cordas, então eles se juntarão para tocar quartetos. A mágica da música torna todos iguais, e de maneira amigável une o que a posição social poderia dividir para sempre. Ao tocar, seja pelo prazer proporcionado pelo poder calmante da música e ou dos elevados sentimentos que dela decorrem, podemos esquecer ou deixar de se preocupar com os encargos e sofrimentos, ou mesmo as deficiências da vida, e se fortalecer para novas atividades e cuidados. Beber junto construía novas amizades – agora tocar em quartetos irá em breve substituir o bar (citado em HUNTER, 2012, p.56).<sup>8</sup>

Maurin, assim como seu professor Baillot antes dele,<sup>9</sup> dava grande ênfase ao quarteto, o que exerceu grande influência na formação de Capet. Durante seus estudos no Conservatório, Maurin o convidou para ser segundo violino no Quarteto Maurin-Chevillard. Em 1893 Capet recebe um primeiro prêmio por unanimidade no concurso interno do Conservatório, sendo o

---

his childhood in dreadful misery, in the middle of the worst promiscuousness, and that distress was such, by moments that he enjoyed the humiliation of being made to play in the alleyways and roads to earn his bread. **Todas as traduções são nossas.**

<sup>6</sup> Assistente do *Spalla*.

<sup>7</sup> La Société des Grands Derniers Quatuors de Beethoven.

<sup>8</sup> Not only in big cities but also in small ones, even in villages, if there are friends of music who play string instruments, then they will find themselves playing quartets together. The magic of the music makes everyone equal, and in a friendly way bonds together what rank and station would otherwise have divided forever. One plays, and in the pleasure provided by the power of the music's calm and elevated feelings one forgets or ceases to care about the burdens or sorrows or deficiencies of life and is fortified for new activities and cares. Drinking with one another used to make friends: [now] the quartet-stand will soon supersede the bar.

<sup>9</sup> MONGRÉDIEN, 1986, p.290. Mongrédién descreve amplamente todo o movimento de música de câmara na França no final do século XVIII à primeira metade do século XIX, em especial sobre as sociedades de música e correntes alternativas, como os Quartetos Brilhantes em Paris, influenciados pela Escola francesa de violino que surgiu nesta época no Conservatório de Paris.

segundo colocado ninguém menos do que Carl Flesch (1873-1944),<sup>10</sup> então aluno de Marsick (1847-1924) no mesmo estabelecimento (SHIPPS, 1993, p.65). Como recompensa recebe do Conservatório um violino, seu primeiro instrumento com tamanho adulto, até então (com 20 anos de idade), ainda tocava com um violino de tamanho infantil (JOHNSON, 2015, p.18).

Por um tempo toca na Orquestra Lamoureux, fundada por Charles Lamoureux (1834 – 1899), posteriormente atuando como *spalla* a partir de 1896 e forma a primeira versão do Quarteto Capet. Ao longo de sua trajetória, o Quarteto terá quatro formações devido a problemas internos assim como falecimentos (o seu violoncelista Marcel Casadesus foi morto em combate em 1914, na Primeira Guerra Mundial).

Após um período lecionando em Bordeaux, onde além das aulas estudava oito horas por dia aperfeiçoando sua técnica de arco, Capet volta a Paris, assumindo uma cadeira de professor de música de câmara no Conservatório, e posteriormente, também uma classe de violino (SHIPPS, 1993, p.65). Neste período também estuda composição com Vincent D'Indy (1851–1931), e compõe algumas obras, como peças para violino e piano, além de quartetos de cordas.<sup>11</sup>

Além das aulas, Lucien Capet volta sua carreira essencialmente para o quarteto de cordas, procurando uma padronização no estilo dos membros e uma precisão de gestos certamente fora do comum para a época. Kelley Johnson por exemplo, afirma que quando Capet iniciou as terceira e quarta versões do Quarteto Capet, sua metodologia inicial foi semelhante em ambos os casos. O Quarteto ensaiava diariamente entre 16 a 19 horas por dia, iniciando às 4h da manhã, por um ano, antes de começar a tocar nos palcos (JOHNSON, 2015, p.36 e 50). Nestes ensaios, Capet repassava seus fundamentos de técnica de arco aos seus colegas, e também procurava dominar os quartetos de Beethoven, o principal repertório do conjunto.

Em pouco tempo o Quarteto Capet se torna conhecido por toda a Europa, através de turnês, algumas delas tocando também quintetos com Gabriel Fauré (1845–1924) ao piano, em especial com a estreia do quinteto do próprio Fauré.<sup>12</sup> Neste período os últimos quartetos de Beethoven ainda eram considerados como uma música de difícil aceitação em Paris, e o Quarteto Capet foi um dos grandes responsáveis pela popularização deste repertório. Lucien Capet tinha uma especial predileção pela música do compositor, e de acordo com Kelley Johnson, só entre os anos de 1911 e 1914, a terceira formação do Quarteto Capet tocou o ciclo completo dos quartetos de Beethoven mais de 300 vezes (JOHNSON, 2015, p.38).

Em 1916 publica *La Technique Supérieure de L'Archet*, e também inicia uma série de edições de partituras, como as seis Sonatas e Partitas de Bach, os 24 Caprichos de Rode, os 42 Estudos de Kreutzer, os 36 Estudos de Fiorillo, os 24 Estudos de Gaviniès, o método e os 3 volumes de

---

<sup>10</sup> Após este concurso Capet desiste de continuar tocando em cafés e repassa a Flesch um contrato de dois meses que lhe tinha sido oferecido em um estabelecimento em Limoges. Apesar de um certo desdém inicial de Flesch “Você não acha que é meio degradante para mim tocar em lugares assim?”, ele acaba aceitando, após justificar a si mesmo que muitos grandes solistas começaram em tais lugares (como Thibaud por exemplo), e acaba reconhecendo posteriormente que foi um dos maiores aprendizados de sua vida, em especial na habilidade de ler música à primeira vista (FLESCH, 1957, p.101-103). *But don't you think it rather degrading for me to pursue such an occupation?*

<sup>11</sup> JOHNSON (2015) lista a relação das obras compostas por Capet.

<sup>12</sup> Capet também estreou as duas sonatas de Fauré para violino e piano com o próprio compositor (JOHNSON, 2015, p.37 e 44).

estudos de Mazas, além dos Quartetos de Beethoven. Um volume de trabalho respeitável, ao considerarmos que estas edições e *La Technique* foram todas publicadas entre 1915 e 1917 (JOHNSON, 2015, p.44).

A partir de 1925 inicia um projeto de gravações de quartetos de cordas pela *Columbia Records Company*, gravando obras de Beethoven, Ravel, Schubert, Mozart e outros.<sup>13</sup> Estes registros foram bem-recebidos pela crítica da época. Lucien Capet chega a ser condecorado *Chevalier de la Légion d'Honneur* em 1927 e neste mesmo ano financia a compra de um violino Guadagnini. Pouco tempo depois, em dezembro de 1928, após um rápido resfriado veio a falecer subitamente, aos 55 anos de idade. O instrumento, de posse de Capet há apenas 18 meses, e ainda não totalmente pago, teve que ser devolvido pela viúva do violinista (JOHNSON, 2015, p.55-56).

Capet também desenvolveu um arco de violino em parceria com o archetier Joseph Arthur Vigneron (1851–1905), e em seguida com o seu filho também archetier André Vigneron Fils (1881–1924). Estes arcos possuíam um centro de gravidade mais baixo do que o habitual, dando maior estabilidade ao arco. Eles frequentemente traziam a estampa *Modèle Lucien Capet*.<sup>14</sup>

### **3 – *La Technique Supérieure de l'Archet***

O conceito central da obra é a crença de Capet de que somente o pleno domínio da técnica da mão direita do arco possibilita ao violinista a transformação de uma peça musical em uma verdadeira obra de Arte:

Mesmo a mais desenvolvida virtuosidade da mão esquerda sempre carregará em si uma certa esterilidade artística, enquanto a virtuosidade do arco, por conta das suas múltiplas capacidades, dará a cada pessoa a possibilidade de traduzir os mais sutis e os mais profundos Elementos na interpretação de uma Obra de Arte (CAPET, 2007, p.1).<sup>15</sup>

Esta ideia estava sempre presente nas interpretações do Quarteto Capet, famoso por tocar quase sem o uso do vibrato, variando os meios de expressão e de interpretação através das nuances da mão direita. Como relata Yehudi MENUHIN (citado em JOHNSON, 2015, p.8):

Quando estive pela primeira vez em Paris, entre 1926 e 1927, fui a um concerto do Quarteto Capet, cuja devoção à perfeição os levava a tocar sem vibrato. Tocar sem vibrato é um excelente meio de checar a afinação de alguém e útil para testar a precisão do conjunto, mas meus ouvidos acharam aquilo tão insuportável em uma performance

---

<sup>13</sup> JOHNSON (2015) traz a lista completa das gravações do Quarteto Capet.

<sup>14</sup> <http://atelier-raffin.blogspot.com.br/2012/07/un-archet-un-auteur-arthur-joseph.html>. Acesso: 11 de março de 2018, às 06h42.

<sup>15</sup> Even the most highly developed virtuosity of the left hand will always bear the mark of a certain artistic sterility, while virtuosity of the Bow, because of its multiple capabilities, will give to each person the possibility of translating the most subtle and most profound Elements in the interpretation of a Work of Art.

que saí da sala (me arrependi desde então: os membros do Quarteto Capet eram músicos formidáveis com os quais eu poderia ter aprendido muito).<sup>16</sup>

O seu tratado é dividido em duas partes, a primeira contendo as informações teóricas, e a segunda trazendo os estudos para pôr em prática o que foi discutido antes, sempre fazendo uma conexão entre cada exercício e em qual parte exata do texto aquele exercício faz referência. A parte teórica se divide em três seções: a anatomia do arco (como segurar o arco), os movimentos do arco (movimentos básicos, qualidade do som, combinação de movimentos horizontais e verticais), e os tipos de arcadas e como desenvolvê-los.

Mais do que sugerir uma maneira de segurar o arco, Capet insiste que o violinista tenha em mente a função de cada dedo no uso da técnica da mão direita. Ele dedica a esta seção quatro páginas, pois para ele os dedos têm uma importância primordial. Em linhas gerais:

- O dedo médio e o polegar formam um anel, um ponto de equilíbrio em torno do qual os outros dedos irão trabalhar;

- A função do indicador é acrescentar pressão à vareta, mas também contrabalançar o dedo mindinho. Porém não somente em um sentido vertical, no qual o indicador traz o arco pra corda e o mindinho tira, mas também horizontalmente, num equilíbrio de forças, entre o indicador que traz o arco em direção ao cavalete e o mindinho, que leva o arco em direção ao espelho;

- Capet descreve o papel do anular como de um “guia espiritual” dos outros dedos. Ele pode ter diversas funções, como acrescentar peso ao arco, retirar, afetar a sensibilidade do arco, dentre diversas possibilidades. Enquanto o dedo médio e o polegar ficam sempre em sua posição, o anular pode trabalhar em conjunto com os outros dedos;

- O dedo mindinho, de extrema importância, trabalha em função do indicador, nos planos horizontal e vertical.

Em resumo, a técnica de arco para Capet é a resultante de diferentes pressões dos dedos, em diversas direções possíveis (CAPET, 2007, p.11-13).

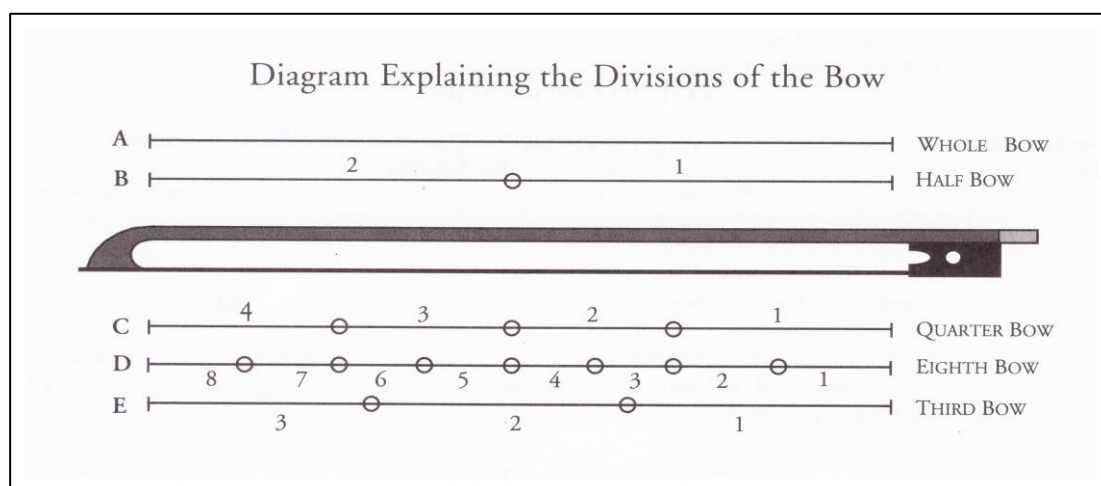
Ao abordar os movimentos básicos do arco, Capet traz como indispensável a necessidade do violinista sempre manter um paralelismo do arco em relação ao cavalete do instrumento, do talão à ponta.<sup>17</sup> Para isto dedos, punho, antebraço e braço trabalham em conjunto, e o violonista

---

<sup>16</sup> When I was first in Paris, in 1926-27, I attended a concert by the Capet Quartet, whose devotion to correctness led them to play without vibrato. To play without vibrato is an excellent check upon one's intonation and useful therefore in testing an ensemble's accuracy, but so intolerable did my ears find it in performance that I left the hall (I have regretted my flight ever since: the Capet Quartet were superb musicians from whom I could have learned much).

<sup>17</sup> Esta ideia também é compartilhada por FLESCHE (2000, p.34) e GALAMIAN (1993, p.80). Galamian explica que um arco que não mantém o paralelismo altera o ponto de contato com a corda, trazendo modificações na qualidade sonora. Ele também afirma que manter uma linha reta não é algo simples, pois não é natural ao corpo humano, já que ao flexionar as articulações tendemos a realizar movimentos circulares, e não lineares. Porém, não podemos deixar de colocar uma pequena exceção aqui, relativa a alunos com braços proporcionalmente curtos, que têm uma grande dificuldade de manter o paralelismo na ponta do arco. Se forem preservar essa linha reta a qualquer custo eles necessitam avançar o braço, e “quebrar” o cotovelo, ou seja esticar completamente a articulação, provocando uma grande rigidez e uma acentuação não proposital. Nestes casos somente, ao nosso ver, seria preferível não manter o paralelismo na extrema ponta, deixando que o aluno traga o arco ligeiramente

deve evitar levantar ou abaixar o punho. A segunda regra a ser observada é a divisão de arco racional, de preferência uma divisão dando a mesma importância e espaço a cada nota. Ou seja, se tivermos oito notas no mesmo arco, dividir o arco em oito partes iguais. Para Capet é preferível sempre dividir o arco em partes iguais, referente ao número de notas para cada arco. “Nuances nas dinâmicas devem ser obtidas através de diferentes pressões dos dedos na vareta, e não através de divisões irregulares do arco” (CAPET, 2007, p.17).<sup>18</sup> Para ele, flutuações na sonoridade, devido a uma divisão incorreta do arco, são de mau gosto (JOHNSON, 2015, p.87).



**Figura 1:** As divisões do arco em até oito regiões diferentes propostas por Capet (CAPET, 2007, p.10).

*La Technique Supérieure de l'Archet* traz uma detalhada divisão do arco, alternando entre arco todo (A), duas metades (B1 e B2), dividindo em quatro (C1, C2, C3 e C4), em oito (D1 a D8) e em três (E1, E2 e E3).<sup>19</sup> Em quase todos os exercícios propostos por Capet, uma dessas divisões é sugerida, e em seguida ele recomenda fazer o mesmo exercício em outras divisões. Para o autor tais exercícios levarão a um controle independente dos dedos na vareta do arco, o que para ele é preferível ao simples controle da mão como um todo no arco, que neste caso coloca todo o seu peso no arco em uma única direção. Sendo assim, a sensibilidade seria menor, e as possibilidades de nuances sutis também mais limitadas (CAPET, 2007, p.13).

Na Figura 2 (número 299), Capet pede que seja realizado com as divisões A, B1 e 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3. Em seguida propõe variações rítmicas e de arcadas (300 a 305), todos eles utilizando diferentes divisões de região de arco.

(quase imperceptivelmente) para trás. Grandes interpretes tocavam de tal maneira, como podemos atestar em gravações de vídeo, por exemplo, de violinistas como Jascha Heifetz (1901 – 1987) e outros.

<sup>18</sup> Dynamic nuances should be obtained by different pressures of the fingers on the stick and not by *irregular* divisions of the bow.

<sup>19</sup> BAILLOT, professor de Maurin, já ensinava no *l'Art du violon* (1834, p.92) a divisão do arco em três partes (ponta, meio e talão). Acreditamos que a segmentação de Capet em até oito partes ainda seja até hoje a mais detalhada dentre os métodos de violino, permitindo explorar toda a extensão do arco com precisão, e uma maior intimidade do interprete com os recursos à sua disposição.

ALTERNATIVE EXERCISES  
Octaves and Thirds  
See Ex. 84, Second Part

**Scales on Three Strings**

299

To be practiced in each of the following Divisions A – , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3, and in all the ways shown below:

300 etc. 301 etc. to be practiced in B 1 2, E 1 2 3, A –

302 etc. in each of the following Divisions: A – , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3

303 etc. in each of the following Divisions: A – , B 1 2, C 1 2 3 4, E 1 2 3, D 1 2 3 4 5 6 7 8

304 etc. 305 etc.

**Figura 2:** Exercícios com variações de divisão de arco e ritmos (CAPET, 2007, p.133).

### Afinal, para Capet:

A arte do Arco como a entendemos consiste em ser capaz de produzir as mesmas dinâmicas, os mesmos acentos, os mesmos golpes de arco – salvo *algumas raras exceções* – em todas as regiões de arco. É de conhecimento geral que certos golpes de arco são *normalmente* realizados em certas regiões específicas, mas acreditamos não ser ridículo nem desagradável as realizar em qualquer divisão do arco, e é este o objetivo que estamos propondo neste volume: aumentar as possibilidades técnicas, e as colocar a serviço e no nível de um sempre crescente Ideal a ser atingido (CAPET, 2007, p.32).<sup>20</sup>

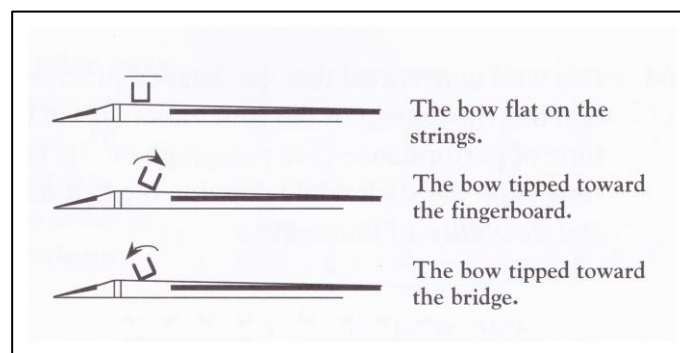
É interessante esta abordagem da ampliação das possibilidades de golpes de arcos realizáveis em diversas colocações de regiões do arco. Afinal, mesmo que cada golpe de arco tenha sua distribuição ideal, na prática isto nem sempre é possível de ser realizado, especialmente quando compositores combinam diversos golpes de arco diferentes em um curto espaço de tempo, necessitando uma adaptação constante do interprete.

<sup>20</sup> The Art of Bowing as we understand it, consists of being able to produce the same dynamics, the same accents, the same bow strokes – save for some *very rare exceptions* – in all divisions of the bow. It is agreed that different bow strokes are *more normally* made in certain divisions, but we think that it is neither ridiculous nor disagreeable to be able to make them any place in the bow; and this is the goal we have proposed in this volume: To augment the technical possibilities, to put them at the service of and on the level of an ever increasing lofty Ideal.

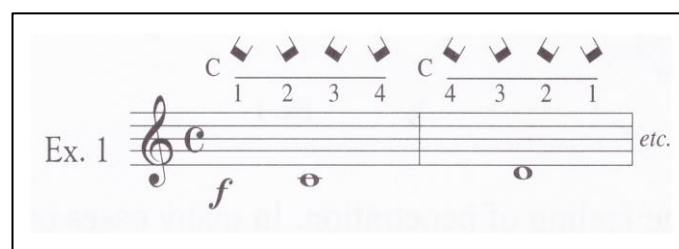


Os movimentos básicos, como dito acima, são trabalhados em movimentos verticais e horizontais. Para Capet os movimentos verticais são resultantes do balanço entre indicador e dedo mindinho, utilizados essencialmente em golpes de arco fora da corda, que ele chama de golpes de arco leves (*sautillé*, *spiccato* e *jeté* por exemplo) e também para controlar o peso do arco (mais pesado na região do talão do que na ponta). O dedo mindinho retira parte do peso do arco. Os movimentos horizontais são a base do que Capet chama de golpes de arco pesados (*détaché*, *legato*, *martelé* e outros). O equilíbrio entre o indicador levando o arco para o cavalete e o mindinho trazendo o arco em direção ao espelho permitem ao interprete trabalhar em diferentes pontos de contato com facilidade (JOHNSON, 2015, p.85).

O dedo médio e o polegar devem ter a possibilidade de poder inclinar a vareta do arco, sem mexer na fôrma da mão, somente *rolando* a vareta entre os dois dedos, para uma maior penetração das crinas na corda. Este recurso, chamado de *roulé*, um tipo de *vibrato de arco* pode criar efeitos interessantes em momentos nos quais não se há vibrato da mão esquerda. A vareta tende para o espelho e depois para o cavalete, porém deve ser feito de maneira contínua, sem acentuação, e mantendo uma sonoridade igual. Este recurso é retomado por GALAMIAN (1993, p.146).



**Figura 3:** Inclinação do arco no *roulé* (CAPET, 2007, p.29).



**Figura 4:** Exercício para o estudo do *roulé* (CAPET, 2007, p.30).<sup>21</sup>

Em seguida o livro lista os diferentes golpes de arcos e maneiras de abordá-los, com exercícios de dificuldade progressiva. Inicialmente cada golpe de arco é trabalhado de maneira simples, e aos poucos Capet introduz dificuldades, como mudanças frequentes de cordas, pulos de cordas,

<sup>21</sup> Capet explica que esses exercícios de *roulé* servem como preparação, para que o violinista tenha o domínio do mecanismo. Na hora da performance este recurso não deve ser aparente, mas sutil.

cordas duplas, arpejos e acordes, combinando golpes de arcos diferentes, sempre explorados em regiões diversas. É um compêndio detalhado, que apresenta quase todos os recursos imagináveis na técnica de mão direita.

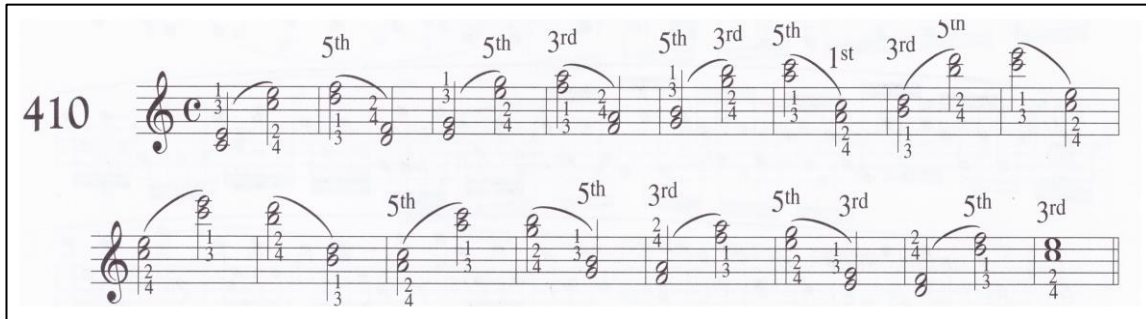


Figura 5: Exercício de mudanças de posição mantendo a sonoridade, sem interrupções (CAPET, 2007, p.158).

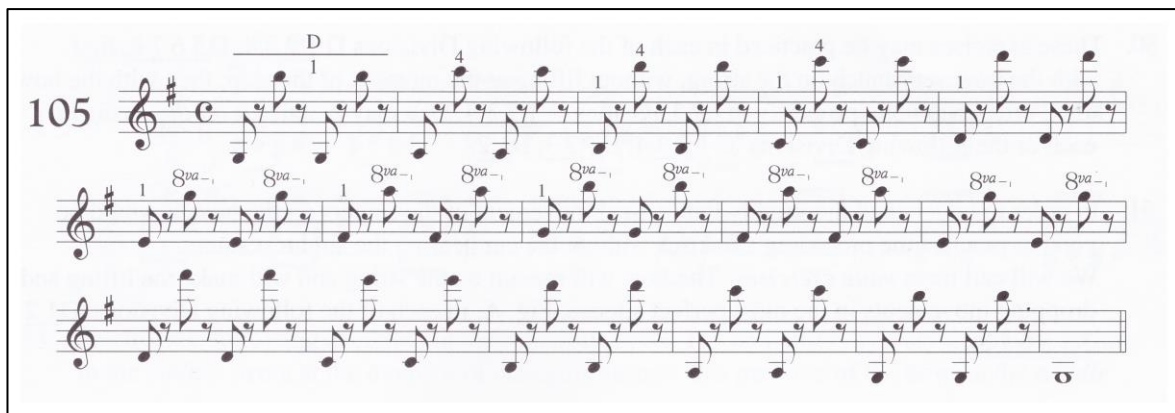


Figura 6: Exercício de mudanças de cordas, omitindo as cordas intermediárias. Durante a mudança, ruídos devem ser evitados (CAPET, 2007, p.91).

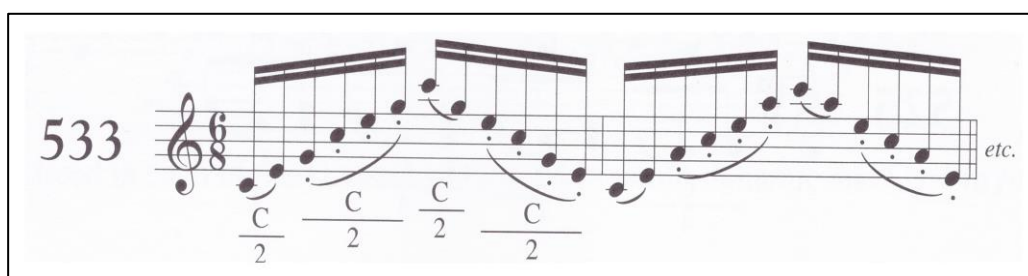


Figura 7: Exercício combinando legato e *staccato volante*. A região do arco proposta por Capet para este exercício é a que ele chama de C/2, ou seja o segundo quarto de arco a partir da região do talão (CAPET, 2007, p.176).

#### 4 – O legado de Lucien Capet no ensino do violino

Atualmente o livro *La Technique Supérieure de l'Archet* não é frequentemente utilizado dentro da pedagogia do instrumento, especialmente se comparado a importantes trabalhos do século

XX, como os livros de Carl Flesch (2000), Ivan Galamian (1993)<sup>22</sup> ou mesmo a série de livros de exercícios escritos por Otakar Ševčík (1852 – 1934).<sup>23</sup> Muitos pedagogos atuantes em instituições de ensino, seja no Brasil ou em outros países até desconhecem este trabalho. Pela relevância da obra e de seu autor, surge a indagação sobre os motivos pelos quais ambos foram perdendo importância ao longo de pouco mais de um século.

Um dos motivos pode ser explicado por uma questão de edição. A obra foi publicada em 1916 pela Editora Maurice Sénart. A editora foi comprada em 1941 pela Editora Salabert, que também foi comprada em 2001 pelo grupo hoje chamado de Durand-Salabert-Eschig. De acordo com Shipp (1993, p.65), a detentora dos direitos da obra nunca aceitou que uma tradução do livro fosse feita, disponibilizando apenas a versão original em francês, e uma tradução em alemão publicada em 1927.<sup>24</sup> Somente após a transformação da obra em domínio público uma versão em língua inglesa foi elaborada, em 1993, pela Encore Music Publishers.<sup>25</sup>

Podemos talvez trazer a hipótese de que parte deste processo de esquecimento de Capet possa ser creditado à Carl Flesch. Flesch é considerado atualmente como um dos maiores pedagogos de todos os tempos, sendo responsável pela formação de destacados alunos, como Ida Haendel (1928-), Norbert Brainin (1923–2005), Henryk Szeryng (1918–1988), Max Rostal (1905–1991), Roman Totenberg (1911–2012), dentre uma longa lista. Foi o autor da mais extensa literatura técnica do violino, com os dois volumes do *The Art of Violin Playing*, além de *Problems of Tone Production in Violin Playing* (1931), e um sistema de escalas ainda extremamente popular nos dias de hoje. Flesch ainda é um dos maiores referenciais teóricos sobre o aspecto intelectual da prática do violino nos tempos presentes. Em suas memórias (1957) Flesch discorre longamente sobre seu colega no Conservatório de Paris Lucien Capet, tendo em geral um tom pejorativo, tanto sobre o músico quanto sobre *La Technique*. Descrevendo Capet como um “semieducado proletário que produziu uma grande quantidade de clichês,”<sup>26</sup> Flesch diz que o seu livro deveria ser intitulado *A Arte de Dividir o Arco*<sup>27</sup> (FLESCH, 1957, p.94). Para ele as edições de obras clássicas por Capet estão “tão carregadas de pedantismo em marcações complicadas [...] que são raramente utilizadas até mesmo na França” (FLESCH, 1957, p.94).<sup>28</sup> Flesch parece se esquecer que edições deste tipo carregam uma visão artística pessoal, e que invariavelmente, refletem o espírito de seu tempo, a estética de um período e/ou de uma localização geográfica.<sup>29</sup> As edições de Capet datam de pelo menos cerca de três décadas antes

---

<sup>22</sup> A primeira edição do livro de Flesch é de 1923, e a de Galamian é de 1962.

<sup>23</sup> Ševčík escreveu sua série de livros, *School of Violin Technique*, no final do século XIX.

<sup>24</sup> A tradução em alemão de *la Technique Supérieure de l'Archet* publicada pela Editora Maurice Sénart (1927) encontra-se disponível no site de partituras imslp.org, através de *download* gratuito.

<sup>25</sup> De acordo com o site da editora, esta ainda é a única versão em inglês disponível. <http://www.capetmusic.com/>. Acesso: 11 de março de 2018, às 07h12.

<sup>26</sup> A half-educated proletarian he brewed together a deadly bombast of clichés.

<sup>27</sup> The Art of Dividing the Bow.

<sup>28</sup> His editions of classical works are so pedantically overloaded with complicated marks that [...] they are seldom used even in France.

<sup>29</sup> Este tipo de edição é chamado por FIGUEIREDO (2014, p.66-67) de edição prática, que têm uma importância como documentação histórica da recepção da obra, porém os famosos músicos “registram no texto sua visão pessoal interpretativa, a partir das tendências espirituais em

da escrita das memórias de Flesch. As próprias edições de obras clássicas feitas por Carl Flesch são raramente utilizadas nos dias de hoje.

A argumentação utilizada por Flesch para criticar Capet foi que o mesmo não conseguiu uma carreira como solista, pois tinha que competir com o jovem Jacques Thibaud (1880 – 1953), que teria uma mais forte personalidade. Então decidiu se dedicar exclusivamente ao quarteto de cordas (FLESCH, 1957, p.93). Porém, como foi dito anteriormente, Capet se dedicou ao quarteto de cordas desde o início, nos seus primeiros anos no conservatório. Este tipo de dedução também pode talvez demonstrar um certo desconhecimento da parte de Flesch do funcionamento de um quarteto de cordas profissional, como explica o violista do Quarteto Guarneri, Michael Tree:

Quantas vezes ouvimos que fulano ou fulana é um bom violinista, mas não tem a personalidade necessária, a projeção, ou até mesmo a técnica necessária, e seria então mais adaptado à música de câmara ao invés de uma carreira de solista? A verdade é que ao tocar um quarteto importante, seja de Beethoven ou de Bartók, necessita-se de um *excesso* de temperamento, de convicção pessoal, de técnica. Eu tive um treinamento rigoroso visando ser um violinista solista, o que foi muito demandante, porque o meu professor era um grande violinista e insistia que todos os seus alunos tocassem toda a literatura virtuosística – Vieuxtemps, Spohr, Ernst, Wieniawski, Paganini, Sarasate. Sou muito grato por isso hoje, e aconselharia jovens instrumentistas que pensam em investir em uma carreira tocando em quartetos de cordas que não pensem ser suficiente começar com os quartetos de Mozart; eles não devem negligenciar os mais importantes concertos e obras virtuosísticas. Ao tocar quarteto não teremos tanta ginástica concentrada, mas a quantidade de controle técnico e variedade de nuances necessários é maior do que precisamos em um repertório de solista. Frequentemente precisamos utilizar recursos que alguém tocando um concerto de Wieniawski não precisa, e estes expedientes são das coisas mais difíceis de se realizar no instrumento (BLUM, 1987, p.9).<sup>30</sup>

Acreditamos que haja uma razão pessoal por detrás desta animosidade, relacionada ao concurso no Conservatório no qual Flesch ficou em segundo lugar, perdendo para Capet em 1893. Para Flesch, era inevitável que ele e Capet no mínimo dividissem o primeiro prêmio: “eu havia garantido aos meus pais que assim seria”.<sup>31</sup> Flesch ainda afirma ao final de sua vida que o júri foi injusto, ao colocar ele por unanimidade em segundo lugar, para privilegiar o francês (FLESCH, 1957, p.101). Flesch ainda estava tocando um violino Stradivarius emprestado,

---

que vivem, sem qualquer preocupação com autenticidade, intenção do compositor, ou qualquer outro preceito cultivado pelas metodologias críticas.” Seriam como o retrato de uma época.

<sup>30</sup> How often have you heard it said that he or she is a good violinist but is lacking in personality, projection, or even technique and would therefore be more suited to chamber music than to solo playing? The fact is that playing a great quartet, whether it be Beethoven or Bartók, requires an *excess* of temperament, of personal conviction, of technique. I went through all the rigors of a solo violin education, and demanding ones they were, because my teacher was a great violinist who insisted that all his students play the entire virtuoso literature – Vieuxtemps, Spohr, Ernst, Wieniawski, Paganini, Sarasate. I'm grateful for that today, and I would advise young string players who envisage a career playing quartets not to think it's sufficient to begin with Mozart quartets; one shouldn't neglect the major concertos and virtuoso works. In quartet playing there won't be as many gymnastics per minute, but the amount of technical control and variety of nuance that's needed is greater than what one normally finds in the solo repertoire. We're often called upon to do things that someone playing a Wieniawski concerto doesn't have to do, and those things happen to be among the hardest to achieve on the instrument.

<sup>31</sup> I had in fact assured my parentes of this prospect.

chamado de *Le Sicilien* (FLESCH, 1957, p.101), enquanto Capet estava tocando em um violino de tamanho infantil (JOHNSON, 2015, p.18).<sup>32</sup>

Em seguida, Flesch explica que o conceito de Capet do dedo médio formando um anel com o polegar herdada de Maurin, era uma “teoria sedutora, porém, a julgar pelos resultados obtidos, na prática não funcionava.”<sup>33</sup> Os resultados citados por Flesch são a ausência de alunos de destaque de Capet, o que o tornaria um professor ineficiente (FLESCH, 1957, p.93).<sup>34</sup>

Porém Capet teve alunos de destaque, dentre eles dois que influenciaram fortemente diversas gerações de violinistas, Jascha Brodski e Ivan Galamian. Ambos emigraram aos Estados Unidos da América e se tornaram conhecidos especialmente como pedagogos.<sup>35</sup>

Em seu livro *Lucien Capet and Superior Bowing Technique; history & comparison* (2015), Kelley JOHNSON aborda em um capítulo (p.125–165) as semelhanças entre as ideias de Capet com os ensinamentos de dois pedagogos que são importantes referências na metodologia do ensino contemporâneo, Galamian e Simon Fisher. Este último, com uma importante produção bibliográfica,<sup>36</sup> foi aluno de Dorothy Delay (1917 – 2002), que por sua vez foi não somente aluna de Galamian, como também atuou por muitos anos como sua assistente na *Juilliard School*.<sup>37</sup>

A premissa de JOHNSON (2015, p.126) é de encontrar semelhanças e diferenças entre a abordagem do estudo do arco nestes três autores, e listar essas divergências e convergências, para distinguir as suas relações pedagógicas de acordo com categorias pré-definidas. Se uma grande semelhança é constatada, podemos assumir que o pensamento de Capet influenciou fortemente na pedagogia moderna do arco. No caso de fortes diferenças, isso indicaria em quais pontos o ensino divergiu nos últimos anos. Caso uma diferença clara não seja encontrada, isso indicaria para Johnson inovações da técnica moderna, que foram evoluindo desde a época de Capet.

Johnson observa ao final do seu estudo que os três textos trazem ideias bastante similares, com poucas divergências (por vezes uma abordagem ligeiramente diferente para um golpe de arco por exemplo), mas mantendo uma mesma essência:

---

<sup>32</sup> JOHNSON (2010, p.10) também acredita que a maneira com a qual Flesch fala de Capet é fruto de uma rivalidade existente entre os dois músicos na juventude, porque todos os outros autores sempre se referem à Capet de forma elogiosa. O próprio Flesch acaba admitindo no final que “apesar de tudo, Capet permanece sendo um dos mais notáveis violinistas franceses de seu tempo” (FLESCH, 1957, p.94). However, Capet still remains one of the most outstanding French violinists of his time.

<sup>33</sup> A seductive theory which, however, judging from the results achieved, appears to be of no practical use.

<sup>34</sup> Porém algumas linhas antes Flesch tinha dito que “admirava sem reservas a sutileza e a organização [de Capet] na solução de problemas relacionados ao arco” (FLESCH, 1957, p.93). But I admired without reserve the subtlety and tidiness in the solution of bowing problems.

<sup>35</sup> Galamian contou certa vez para o violoncelista Leonard Rose que quando jovem tinha a ambição e as capacidades técnicas para se tornar um solista. Porém tinha um problema sério de nervosismo, e que isso chegava a provocar dores físicas semanas antes dos concertos. Em certa altura de sua vida desistiu e orientou a sua carreira para o ensino (citado em THOMAS, 2013, p.xiii).

<sup>36</sup> Podemos destacar aqui *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin* (1997), *Practice: 250 step by step practice method for the violin* (2003) e *The violin lesson: a manual for teaching and self-teaching the violin* (2013).

<sup>37</sup> Para este estudo comparativo, Johnson utiliza os textos de CAPET (2007), GALAMIAN (1993) e FISCHER (1997).

Este estudo comparativo dos três textos realça uma relação simbiótica, o que em um contexto de um mesmo pensamento pedagógico, é esperado. Galamian em seu texto não aborda com tantos detalhes todos os aspectos de técnica de arco como Capet o faz. Ele geralmente esboça a estrutura básica e teoria de cada golpe de arco e frequentemente acrescenta uma lista de sugestões para resolver problemas a ele ligados ou um único exercício para desenvolver um certo aspecto do golpe do arco. Como Galamian foi aluno do Capet, e sem dúvidas possuía e utilizava *La Technique Supérieure de l'Archet*, ele conhecia profundamente todo o escopo da técnica de arco e não precisaria imitar ou copiar o texto de Capet ao escrever o seu. Isto demonstra a necessidade que temos de complementar a obra de Galamian com os escritos de Capet (JOHNSON, 2015, p.165).<sup>38</sup>

Em relação ao texto de Fischer, JOHNSON (2015, p.165) afirma que esse não é um método de técnica de arco independente, mas uma abordagem de problemas específicos e subsídios para resolvê-los, dentro da linha de raciocínio de Capet/Galamian. As semelhanças são claras na maneira de pensar mecanismos, e nos movimentos básicos.

## 5 – Considerações finais

Conforme observamos, o pensamento de Capet em relação ao arco está fortemente impregnado na didática do violino contemporâneo, sendo as suas ideias muito atuais. Ideias tradicionalmente creditadas a Galamian são muitas vezes fruto do trabalho de Capet. Como por exemplo o *collé*,<sup>39</sup> um golpe de arco particularmente associado à Galamian e seus alunos, na verdade já aparece no *La Technique*, sendo provavelmente uma criação de Capet ou talvez até mesmo de Jean Pierre Maurin. Mesmo quando uma ideia musical aparece grafada em um texto, ela tem muitas vezes suas origens na tradição oral de ensino, em uma relação mestre/aprendiz, sendo difícil estabelecer a sua efetiva paternidade com toda a certeza. Isto é exemplificado por Simon Fischer na introdução de *Basics*:

Alguns destes exercícios foram publicados aos poucos, em uma série de artigos na *Strad Magazine*. O primeiro deles era um exercício visando a qualidade na produção do som, que aprendi com a Dorothy DeLay. Antes de mandar o artigo para a revista, liguei para a Miss DeLay em Nova Iorque para pedir a ela a permissão para publicar, explicando que eu não estava 'roubando' o seu exercício. Ela riu e disse: "Não se preocupe. Aprendi esse exercício com Galamian, e ele aprendeu com Capet, então fique à vontade; o importante é que esses exercícios sejam divulgados!" (citado em JOHNSON, 2015, p.4-5).<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> This close comparative study of the three texts brings out a symbiotic relationship, which in the context of a pedagogical mindset, is a normal process. Galamian, in his text, does not go into detail about all of the aspects of bowing technique as Capet does. He generally outlines the basic structure and theory of each stroke and often adds a list of problem-solving hints or several unique exercises to develop a certain aspect of a bowing stroke. As Galamian was Capet's student and no doubt owned and used Capet's *Technique Supérieure de la Archet*, he was well aware of the fully developed bowing technique and would not have needed to imitate or copy the available text into his own. This shows the need we also have to supplement the use of Galamian's text with Capet's principals.

<sup>39</sup> Comparado por GALAMIAN (1993, p.109) a um *pizzicato do arco*, é uma articulação nítida no início da nota, com pouco tempo de preparação.

<sup>40</sup> Some of the exercises originally appeared in serialized form in *The Strad* magazine. The first of these was a tone production exercise that I learnt from Dorothy DeLay. Before sending the article to the magazine, I telephoned Miss DeLay in New York to ask her permission, explaining that I did not want to 'steal' her exercise. She laughed and said: 'Don't worry. I learnt it from Galamian, and he learnt it from Capet, so feel free – what is important is that these exercises become known!'

*La Technique Supérieure de l'Archet* permanece sendo um volume fundamental para o estudo da mão direita no arco. O pensamento da construção da mão direita é não somente atual, mas Capet, comparado a FLESCHE (2000) ou GALAMIAN (1993), é o único que propõe além da teoria, uma aplicação prática detalhada e abrangente. O seu livro traz 600 exercícios, dos mais simples aos mais complicados, trabalhando divisão de arco, golpes de arco, sustentação do som, mudanças de cordas, mudanças de arco, e etc. O grande foco de Capet na divisão de arco é importante, porque traz para os alunos a ideia de que existe dentro da técnica uma fundamental *engenharia de arco*, uma correta divisão a ser observada sempre. E o estudo da mão direita, suas características e uma apropriada divisão de arco, nem sempre é destacado pelo aluno em seu dia a dia. “Se fosse possível fazermos uma estatística entre alunos de quanto tempo de estudo diário é dedicado à mão esquerda e quanto ao arco, constataríamos, com toda certeza, uma preocupação desproporcional com as técnicas de mão esquerda.” (Bosisio & Lavigne, 1999, p.3).

O único autor a ter explorado de maneira próxima a Capet uma aplicação prática da técnica de arco através de exercícios é Otakar Ševčík em seus diversos livros. Podemos destacar por exemplo, dentro do *School of Violin Technique*, o op.2 em 6 volumes e o op.3, com as suas 40 variações sobre um tema. Porém Ševčík não fornece toda uma parte analítica e metodológica, explicando em detalhes de que maneira cada exercício deve ser estudado e pensado, e qual o resultado a se ter em mente como objetivo. Em Capet, para cada exercício proposto o autor indica em qual parágrafo da primeira parte aquela técnica está descrita, ou seja, todo exercício se insere dentro de um contexto metodológico e dentro de um pensamento.

Sendo assim, consideramos que *La Technique Supérieure de l'Archet* é uma obra não somente importante, mas fundamental para o ensino da mão direita no violino. Acreditamos que este livro deveria fazer parte da ementa das diversas instituições de ensino, seja escolas de música ou mesmo universidades, e também dentro do ensino particular. Ševčík é frequentemente utilizado para desenvolver aspectos específicos durante a formação de violinistas, e entendemos que Capet também tenha essa utilidade, com o acréscimo de um importante aparato metodológico relacionado aos exercícios.

Para terminarmos, gostaríamos de reproduzir o prefácio que o famoso violinista, *Spalla* da orquestra de Cleveland e pedagogo Josef Gingold (1909 – 1995) escreveu para a nova edição em inglês de *La Technique*:

As contribuições deste volume afetaram a história da prática de instrumentos de cordas no século XX. Minha conexão com Lucien Capet começou em Bruxelas em 1928 quando assisti a um concerto do Quarteto Capet, que foi o maior quarteto de cordas que já assisti em minha vida. O programa era todo de Beethoven: *Op.18, n.º.1; Op.59, n.º.2, e Op.131*. Nunca vi um programa semelhante em todos estes anos.

Este concerto me deixou tal impressão que cada obra ficou marcada em minha memória e no meu coração, e não há um dia que passe, especialmente se estou dando aulas sobre estas três obras-primas, no qual o som e formidável técnica, aliados a uma musicalidade do mais alto nível, não tenha ficado nos meus ouvidos, e também consigo visualizar a performance daquele dia. Particularmente percebi a extraordinária técnica de arco de Capet quando ele tocou o *Scherzo Trio* do *Op.18, n.º.1*. As mudanças de corda soavam como um naipe completo de madeiras da orquestra. No movimento lento do *Op.59, n.º.2* tinha a sensação de que ele estava fazendo um vibrato, até que um de seus alunos que

também estudou com Ysaÿe me explicou na época que ele estava fazendo uma ondulação com o seu *arco* para produzir um vibrato com a mão *direita*.

[...] Sempre lamentei o fato de que *La Technique Supérieure de l'Archet* não ter sido traduzida para o inglês. As contribuições para a arte do violino deste notável volume, que para mim é quase que a Bíblia da nossa nobre profissão, são do mais alto nível (citado em CAPET, 2007, p.2).<sup>41</sup>

## Referências

1. BAILLOT, Pierre (1834). **L'Art du violon: nouvelle méthode**. Paris, France: Dépôt Central de la Musique.
2. BOSISIO, Paulo; LAVIGNE, Marco (1999). **Técnicas fundamentais de arco para violino e viola**. Rio de Janeiro, 1999. 1 apostila.
3. BLUM, David (1987). **The art of string quartet: the Guarneri Quartet in conversation with David Blum**. Ithaca, EUA: Cornell University Press.
4. CAPET, Lucien (1916). **La Technique Supérieure de l'Archet**. Paris, France: Éditions Maurice Sénart.
5. CAPET, Lucien (2007). **Superior Bowing Technique**. Maple City, EUA: Encore Music Publishers.
6. FIGUEIREDO, Carlos Alberto (2014). **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais**. Rio de Janeiro, Brasil: Carlos Alberto Figueiredo Pinto.
7. FLESCHE, Carl (2000). **The Art of Violin Playing: Book One**. New York, EUA: Carl Fisher.
8. FLESCHE, Carl (1957). **The memoirs of Carl Flesch**. London, England: Salisbury Square.
9. GALAMIAN, Ivan (1993). **Enseignement et technique du violon**. Paris, France: Éditions Van de Velde.
10. HUNTER, M. (2012). "The most interesting genre of music": Performance, sociability and meaning in the classical string quartet, 1800 – 1830. **Nineteenth-Century Music Review**, n. 1, , vol. 9, p.53-74.
11. JOHNSON, Kelley (2010). **Lucien Capet and Superior Bowing Technique: history & comparison**. Tese de Doutorado. Iowa City, EUA: University of Iowa.

---

<sup>41</sup> The contributions in this volume have affected the history of string playing in the 20<sup>th</sup> century. My connections with Lucien Capet began in Brussels in 1928 when I attended a string quartet concert given by the Capet String Quartet that was the greatest string quartet concert I heard in my lifetime. The program was all Beethoven: *Op.18, n.º.1*; *Op.59, n.º.2*, and *Op.131*. It has never been duplicated in all of these years. This concert left such an incredible impression that each work has remained ingrained in my memory and in my heart, that never a day passes, particularly if I'm playing or teaching these three great masterpieces, that the sound and phenomenal technical execution plus musicianship of the highest order, is always in my ear and visually with me. Particularly, I first took note of Capet's great bow technique when he played the *Scherzo Trio of Op.18, n.º.1*. The string crossings had the sound as if it were an entire woodwind section. In the slow movement of *Op.59, n.º.2*, it seemed that he was producing a vibrato, until one of his students who studied with Ysaÿe at the time explained to me that he was undulating his *bow* to produce a vibrato with the *right* hand. [...] I bemoaned the fact that over the years *La Technique Supérieure de l'Archet* was not translated into the English language. This contribution to the art of violin playing with this remarkable volume, which for me is almost a Bible of the art of our noble profession, will be of the highest level.



12. JOHNSON, Kelley (2015). **Lucien Capet and Superior Bowing Technique: history & comparison**. Fairfax, EUA: American String Teachers Association.

13. MONGREDIEN, Jean (1986). **La Musique en France, des Lumières au Romantisme: 1789-1830**. Paris, France: Flammarion.

SHIPPS, Stephen. The influence of Lucien Capet on Teaching Violin. *American String Teachers Journal*, Fairfax, Vol. 42, n. 1, p.65-68, 1993.

14. THOMAS, Sally. In: GALAMIAN, Ivan (2013). **Principles of violin playing and teaching**. New York, EUA: Dover Edition.

## Notas sobre o autor

Doutor pela UNICAMP, **Adonhiran Reis** iniciou-se no violino com Marie Christine Springuel e Paulo Bosisio. Como bolsista da Fundação Vitae, estudou posteriormente em Paris. Adonhiran Reis se apresenta regularmente nos principais palcos e festivais do Brasil, e em países como França, Alemanha e Tunísia, ao lado de artistas como Antonio Meneses, Bruno Giuranna e Hagai Shaham. Atualmente é professor de violino da UFMG e membro do Quarteto Carlos Gomes. Com o quarteto lançou três discos pelo Selo SESC, apresentando obras de Nepomuceno, Levy, Gomes, Velásquez (prêmio Bravo! de melhor disco erudito do ano de 2018), além de um disco com Guinga. O Quarteto Carlos Gomes também mantém desde 2017 uma parceria com a Editora da Osesp, com a edição de partituras de obras brasileiras para a formação.