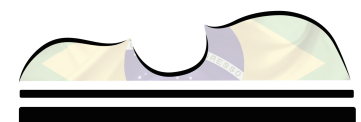




ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE  
VIOLISTAS

# JORNAL DA ABRAV

Edição nº1 - Dezembro de 2021



Associação Brasileira de Violistas

JORNAL DA ABRAV –

## EDITORIAL

Caríssimos violistas,

Apresentamos, nesse momento histórico para o nosso instrumento no Brasil, a 1ª Edição do Jornal da ABRAV. Primeiramente gostaria de agradecer, em nome de todos nós da ABRAV, a todos os envolvidos no Corpo Editorial e na equipe que possibilitou essa produção, liderados pelo professor Emerson de Biaggi. Com conteúdo dedicado exclusivamente para os processos relacionados à viola e violistas, o Jornal da ABRAV cumpre com o objetivo de conectar, agregar e compartilhar saberes, conhecimentos, pessoas e atuações.

Sejam nas múltiplas dimensões que envolvem a viola e os violistas, diferentes leituras possibilitam uma melhor compreensão dos processos da prática e atuações com o instrumento, orquestra, música de câmara, ensino, estilos musicais, permitindo um desenvolvimento de maior amplitude, trazendo um novo olhar e dinamizando o raciocínio a partir de diferentes alternativas e novas metodologias.

O Jornal da ABRAV tem o intuito de estimular, ampliar e despertar uma narrativa produtiva e de pró-atividade em que nos faz buscar o conhecimento muito além de onde nos é apresentado.

Boa e rica jornada!

Camila Meirelles

Presidente da Associação Brasileira de Violistas

## APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que estamos lançando a primeira edição do Jornal da ABRAV! Esperamos que esse periódico venha contribuir com a missão e os objetivos da Associação Brasileira de Violistas, promovendo e valorizando a qualidade artística de toda a classe, individual e coletivamente.

O Grupo de Trabalho que se reuniu para idealizar essa publicação foi formado por representantes de diversos segmentos (alunos, professores e profissionais), de diversas partes do Brasil e até residentes no exterior. Pensou-se em abrir espaço para abordar a viola e os violistas em suas diversas dimensões: histórica, pedagógica, artística, acadêmica, sociológica e profissional. Com isso, pretendeu-se promover debates, além de compartilhar ideias, ensinamentos e dicas, visando fortalecer os laços que unem a comunidade violística brasileira.

O corpo editorial do jornal também buscou incluir pareceristas de diferentes origens e tipos de atuação profissional, priorizando a escolha de trabalhos de interesse direto para os violistas. Assim, mesmo sem o rigor de uma publicação acadêmica, procurou-se dar diretrizes e parâmetros claros para as temáticas e os tipos de submissões aceitos. A decisão de disponibilizar o conteúdo online torna possível a inclusão de outros tipos de trabalho, como por exemplo trabalhos em vídeo ou trabalhos escritos com inclusão de hiperlinks.

Nessa primeira edição selecionamos 8 artigos escritos e 1 entrevista, com temáticas diversas, alguns diálogos e complementaridades:

. O artigo de abertura, escrito pela professora Camila Meirelles (UFRN) traz um importante registro da história da ABRAV, partindo dos fatores que motivaram sua criação, os violistas envolvidos, as principais ações realizadas, os encontros e concursos realizados. E faz um convite a todos para se somarem a esse movimento de integração entre os violistas brasileiros.

. Em seguida, apresentamos dois artigos que abordam o ensino de viola em diferentes contextos: o primeiro deles apresenta questionamentos, reflexões, o embasamento filosófico e sua implementação prática, na atuação em projeto social de ensino coletivo vinculado à UNICAMP, pela recém formada aluna de graduação Thayná Bonacorsi; no segundo artigo, Bernardo Fantini, integrante da Sinfônica Brasileira e cursando pós-graduação na UFRJ, apresenta interessante resgate das circunstâncias em que se

JORNAL DA ABRAV –

deu a criação do curso de viola na UFRJ, as dificuldades enfrentadas em sua aprovação e importantes documentos que relatam a realização das provas do concurso.

. No terceiro bloco, temos dois trabalhos sobre o estudo do instrumento e os métodos empregados na formação do violista. A entrevista feita pelo professor Luciano Pontes (UFG) com a professora Hella Frank (UFRGS) apresenta sugestões de como organizar o estudo diário de maneira eficiente e prazerosa, utilizando o conceito de prática deliberada. Já o artigo do Professor Marco Catto aborda a incompatibilidade dos materiais tradicionais de estudo de escalas com boa parte do repertório importante de viola, composto a partir do século 20. Apresenta ótimas sugestões de métodos mais recentes para auxiliar a preparação técnica necessária à execução desse repertório atual.

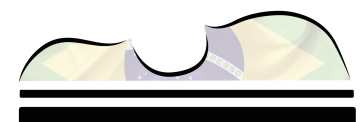
. O quarto bloco é dedicado à preparação de excertos orquestrais. Laís Costa, aluna do programa de pós-graduação em música da UFBA, entrevista violistas de destaque nacional, com o objetivo de levantar sua visão sobre os critérios mais relevantes na execução de 4 importantes excertos orquestrais, além de sugerir exercícios para sua preparação. Já o professor Luciano Pontes (UFG) detalha como planejar o estudo e elaborar estratégias na preparação de trechos do “temido” Don Juan de Richard Strauss.

. A construção de uma interpretação musical envolve a necessidade de estruturar uma ideia musical e o desenvolvimento de meios técnicos que a tornem possível. O artigo de Emanuel Müller da Silva (UFRGS) associa, de maneira acessível, os princípios aristotélicos relacionados à matéria e forma e os relaciona às etapas do processo interpretativo.

. Encerrando a edição temos uma contribuição dos violistas do GEPInC, grupo de estudos de performance em instrumentos de cordas da UNICAMP, que conta também com a participação do professor Jessé Pereira (UFMG). No artigo, os autores apresentam resultados do levantamento realizado, em diferentes bases de dados, sobre a produção acadêmica abordando a viola no Brasil. É proposta uma divisão em 3 linhas temáticas para os 53 artigos, dissertações e teses encontradas, além de ser disponibilizado acesso a uma tabela com todos os títulos e links para boa parte desse material.

Boa leitura!

Emerson De Biaggi - Chefe do corpo editorial do jornal da ABRAV



## SUMÁRIO

<b>PERSPECTIVAS SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLISTAS .....</b>	<b>P. 5</b>
<b>PEGUE SUA VIOLA E VENHA PARA A RODA: ENSINO COLETIVO DE VIOLA SOB A PERSPECTIVA DE JORGE LARROSA. ....</b>	<b>P. 12</b>
<b>O ENSINO DE VIOLA NO BRASIL E A ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ.....</b>	<b>P. 22</b>
<b>ROTINA DE ESTUDOS OU ESTUDOS QUE CAEM NA ROTINA? ENTREVISTA COM HELLA FRANK .....</b>	<b>P. 32</b>
<b>A PRÁTICA DAS ESCALAS E MÉTODOS PARA VIOLA: A TRADIÇÃO TÉCNICA VERSUS A REALIDADE DO REPERTÓRIO.....</b>	<b>P. 37</b>
<b>PREPARAÇÃO DE EXCERTOS ORQUESTRAIS PARA VIOLA: IDENTIFICANDO OS DESAFIOS TÉCNICOS E MUSICAIS.....</b>	<b>P. 45</b>
<b><i>DON JUAN</i> DE RICHARD STRAUSS: ESTRATÉGIAS DE PREPARAÇÃO PARA A SOLUÇÃO DE PROBLEMAS.....</b>	<b>P. 55</b>
<b>A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DA IDÉIA MUSICAL: RELAÇÕES DOS PRINCÍPIOS ARISTOTÉLICOS NO ESTUDO DA MÚSICA.....</b>	<b>P. 67</b>
<b>BREVE LEVANTAMENTO ACERCA DA PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE VIOLA NO BRASIL.....</b>	<b>P. 74</b>



## PERSPECTIVAS SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLISTAS

**Autora:**

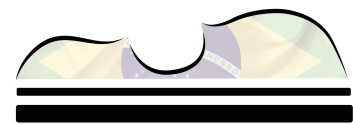
*Camila Torres Meirelles*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

*meirellesviola@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho tem a proposta de apresentar e refletir sobre as ações que foram desenvolvidas desde a criação da Associação Brasileira de Violistas. Serão apresentados fatos históricos da criação da associação, incluindo aspectos motivadores, ações e direcionamentos gerais relacionados à ABRAV. O trabalho visa, portanto, descrever o processo de criação da ABRAV e sua trajetória, nos primeiros sete anos de sua existência.

**Palavras-chave:** Associação Brasileira de Violistas, ABRAV, criação da ABRAV, violistas.



JORNAL DA ABRAV –

# PERSPECTIVAS SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLISTAS

Camila Torres Meirelles (Universidade Federal do Rio Grande do Norte),  
[meirellesviola@gmail.com](mailto:meirellesviola@gmail.com)

## 1. Introdução

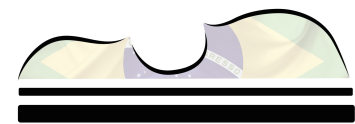
Este trabalho tem a proposta de apresentar e refletir sobre as ações que foram desenvolvidas desde a criação da Associação Brasileira de Violistas, em 2014, para a comunidade de violistas do Brasil. A partir desse cenário, são apresentadas perspectivas sobre a contribuição da associação na promoção e valorização da qualidade artística de toda a classe, individual e coletiva. A abordagem será iniciada a partir dos fatores motivadores que contribuíram na criação dessa instituição que tem buscado representar os violistas do Brasil.

Entendo que a criação de uma associação nasce de pessoas que se relacionam com interesses em comum, se organizam coletivamente em prol de compartilhar experiências e buscam fomentar o desenvolvimento de áreas de interesse. A ABRAV<sup>1</sup> foi criada, entre outras perspectivas, com o objetivo de conectar os violistas do Brasil e promover o instrumento de uma forma geral, explorando maneiras de potencializar as atuações relacionadas à *performance*, prática de orquestra, grupos de câmara, literatura, ensino em ambientes formais ou informais e pesquisas relacionadas ao instrumento. Para atingir os objetivos citados, as ações da associação têm englobado a realização de eventos presenciais e online, contemplando atividades como concertos, recitais, masterclasses, palestras, mesas redondas e práticas em conjunto de grupo de violas. Essas atividades oportunizaram o compartilhamento de conhecimentos e publicações, incluindo materiais didáticos, metodologias e repertórios, assim como o estímulo à composição de novas obras e ao trabalho de *luthiers*, para o aprimoramento da construção de violas.

A ABRAV é uma instituição sem fins lucrativos, é idealizada pelos seus sócios e conselheiros e desenvolve-se a partir do trabalho voluntário de várias pessoas. Para que esse desenvolvimento alcance maior expressividade, é fundamental o envolvimento de toda a comunidade de violistas. Os desafios e as responsabilidades para atender, fortalecer e promover a associação demandam esforços de várias

---

<sup>1</sup> Sigla para Associação Brasileira de Violistas  
Edição nº1 - Dezembro de 2021



JORNAL DA ABRAV –

frentes. Toda a diretoria trabalha voluntariamente para a associação e contribui com a anuidade como todos os demais sócios.

## **2. Fatores motivadores para a criação da ABRAV**

Desde a minha época como aluna de viola na cidade de São Paulo, ouvia-se entre os professores e violistas sobre a intenção da criação de uma associação de violistas. Logicamente, eu não tinha a maturidade para entender o que uma associação iria representar ou agregar na minha vida ou na vida dos meus colegas naquela época. O tempo passou e, depois de alguns anos atuando como professora de viola da UFRN, tive a oportunidade de acompanhar docentes da Escola de Música da UFRN coordenando a realização de eventos que reuniam toda uma comunidade do mesmo instrumento, com uma abrangência nacional e ocasionalmente internacional.

Professores, alunos, músicos de orquestras, simpatizantes do instrumento e profissionais relacionados, todos reunidos ao redor de uma programação e conhecimentos voltados intensamente para aquele instrumento. A programação envolvia concertos, masterclasses, mesas redondas e uma reciprocidade muito especial entre os participantes. Percebia diversos momentos de interação entre as pessoas, reencontros, alegrias e contentamentos. Acredito que compartilhar momentos dessa natureza vai além do âmbito profissional. Existe um senso de pertencimento entre os participantes.

Em algum desses momentos, como observadora, eu tive a primeira motivação que me fez imaginar eu, meus alunos, meus amigos e colegas, vivendo algo dessa natureza com a viola e com violistas de todo território nacional. Aos poucos, comecei a perceber os avanços pessoais e profissionais que a oportunidade dessa vivência poderia trazer para os alunos em geral, profissionais, músicos de orquestras, professores e para a promoção da viola em todo país. A I Mostra de Violas da UFRN foi realizada com esse intuito, o de reunir violistas, não tinha a intenção de criar uma associação. O que impulsionou a criação de uma associação de violistas foi uma coincidência na oportunidade de organizar os mesmos documentos de uma outra associação que estava adiantada no processo burocrático. Como o evento reunia o número de violistas necessário para dar início ao processo burocrático, foi decidido colocar adiante um plano que já havia sido pensado há muito tempo.

A ABRAV foi criada em 2014, durante a I Mostra de Viola da UFRN realizada em Natal, RN, no qual os violistas e professores Camila Meirelles, Carlos Aleixo, Emerson Biaggi, Ulisses Silva, Hella Frank, Isabel Brasiliano, Miguel Kolodiuk e Paulo França se reuniram





JORNAL DA ABRAV –

e decidiram formar uma associação. A partir desta decisão e com a contribuição de todos, foi estabelecida e registrada a Associação Brasileira de Violistas – ABRAV no 2º Cartório Oficial de Notas de Natal - RN. A consolidação da estrutura organizacional de uma associação deve preencher uma série de requisitos burocráticos previstos por lei, de modo a garantir seu bom funcionamento e respaldo a seus associados.

Trabalhamos para que esse processo possa acontecer de forma plena, mesmo enfrentando obstáculos pelo caminho.

A primeira diretoria atuou por dois mandatos (2014-2018) e foi composta por Carlos Aleixo, presidente; Emerson de Biaggi, vice-presidente; Camila Meirelles, primeira secretária; Maria Isabel Brasiliano, segunda secretária; Paulo França, diretor de comunicação e Ulisses Silva, tesoureiro. No conselho fiscal, Hella Frank e Miguel Kolodiuk. A segunda diretoria (2018 – 2020) foi composta por Ulisses Silva, presidente; Camila Meirelles, vice-presidente; Marco Catto, primeiro secretário; Rodrigo Santana, segundo secretário; Vitor Chagas, diretor de comunicação e Alexandre Razera, tesoureiro. O conselho fiscal foi composto por Hella Frank, Ricardo Kubala e Leonardo Piermartiri. E a terceira diretoria (2020 – atual) é composta por mim, Camila Meirelles, presidente; Alexandre Razera, vice-presidente; Marco Catto, primeiro secretário; João Machado, segundo secretário; Pedro Visockas, diretor de comunicação e Ulisses Silva, tesoureiro. O conselho fiscal é composto por Hella Frank, Emerson de Biaggi e Ricardo Kubala (em memória), substituído por Fábio Saggin.

Paralelo ao processo burocrático da ABRAV, o alcance com a comunidade, que representa um dos principais pilares para qualquer associação, ocorreu a partir das diversas colaborações que uniram forças para que houvesse a possibilidade de expandir o desenvolvimento da associação. Com intuito de ampliar os diálogos com a comunidade, foi instituída uma equipe de comunicação. Atualmente, a ABRAV conta com o número de 100 associados, porém, poucos são os associados adimplentes com as suas contribuições. É fundamental uma associação pertencer a toda uma comunidade para haver ações recíprocas a partir da colaboração de todos. Considero que a história da ABRAV é feita por todos nós, pessoas que se unem de uma forma colaborativa e coletiva em prol da promoção dos processos que envolvem a viola e os violistas.

Apesar de não ser o foco deste trabalho, estudos recentes comprovam que a produtividade está diretamente ligada ao bem-estar individual. Somos seres individuais, porém, somos também parte de uma coletividade. Considero que a busca por alcançar um nível de alta performance de um instrumento seja um exercício individual, que necessita de dedicação máxima, superações de metas e aquisição de diversas competências. A ABRAV promove caminhos facilitadores. Nesse sentido, a Edição nº1 - Dezembro de 2021



JORNAL DA ABRAV –

atividade de um músico de alta performance vai além de uma colocação profissional. Os desafios desse processo muitas vezes podem ser solucionados a partir de elementos motivadores e com o apoio de um ambiente favorável, onde os indivíduos encontram a possibilidade de adquirir conhecimentos, competências e, ao mesmo tempo, realização pessoal, o que pode trazer benefícios em diversas perspectivas.

Um direcionamento individual que pode motivar violistas a se associarem e contribuírem para tornar a ABRAV mais forte, pode surgir a partir da seguinte questão: O que eu posso fazer para melhorar a minha realidade como violista? Associar-se à ABRAV é uma alternativa de caminho coletivo, que possibilita ajudar instrumentistas a melhorarem as suas respectivas realidades, a partir de suas próprias idealizações, seja no compartilhamento de conhecimentos, na realização de eventos ou na promoção de ações específicas.

### **3. Ações da ABRAV**

Uma das primeiras motivações para a criação da associação foi a de promover anualmente o Encontro Nacional de Violistas (ENVIO<sup>2</sup>) em diferentes estados e regiões do Brasil. Cumprindo com esse propósito, durante os sete anos de existência da ABRAV, foram realizados sete ENVIOs. Cinco desses encontros foram realizados em contexto presencial e, de forma drástica em 2020, devido à pandemia de COVID 19, a associação encontrou na alternativa tecnológica, a substituição dos encontros presenciais, trazendo os eventos para dentro das nossas casas. Dessa forma, em 2020, foi realizado o I ENVIO online e atualmente, em 2021, está sendo realizado o II ENVIO online.

Em 2015, o I Encontro Nacional de Violistas – ENVIO, foi realizado na cidade de João Pessoa – PB, com a coordenação do violista, professor Ulisses Silva e sua equipe. Esse evento possibilitou, pela primeira vez na história do nosso país, um encontro com violistas de representatividade de todo território nacional e internacional. Violistas dos estados de Brasília, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Paraná, Paraíba e Pernambuco compareceram. O evento também contou com convidados e participantes da Argentina, Estados Unidos e Alemanha. Devido a esse momento na história da viola no Brasil ter sido marcado por experiências de parcerias, união, encontros, reencontros, trocas de experiências, motivação, promoção e visibilidade da viola e de todos os participantes que estiveram presentes entre professores, alunos, amadores, profissionais relacionados e músicos de orquestra, o I ENVIO foi o primeiro e grande motivador para os encontros que ue

---

<sup>2</sup> Sigla para Encontro Nacional de Violistas  
Edição nº1 - Dezembro de 2021

JORNAL DA ABRAV –  
seguiram nos anos seguintes.

Nos anos consecutivos, em 2016, o II ENVIO foi realizado na cidade de Florianópolis com a coordenação de Leonardo Piermartiri e equipe. Em 2017, o III ENVIO foi realizado na cidade de Curitiba, com a coordenação de Alexandre Razera e equipe. Em 2018, com a coordenação de Carlos Aleixo e Vítor Chagas de Abreu, o IV ENVIO foi realizado na cidade de Belo Horizonte. Em 2019, em Belém/PA, com a coordenação de Rodrigo Santana e equipe, foi realizado o V ENVIO, último evento presencial antes da pandemia devido ao COVID 19.

Podemos citar como outra ação associada à ABRAV o Concurso Nacional de Violistas (CONNVIO), evento idealizado pelo professor Ulisses Silva. Essa atividade tem como objetivo impulsionar o aprimoramento de estudantes que desejam seguir a carreira profissional de violistas. Foram oferecidas várias premiações, incluindo recursos financeiros, bolsas de estudo fora do Brasil, arcos de *luthiers* e oportunidades como solistas para os ganhadores. Além das premiações, foi realizado sorteio de estojo para associados durante um dos encontros nacionais.

Na busca de valorizar a história de importantes violistas brasileiros que contribuíram para o desenvolvimento do instrumento no país, recentemente, foram homenageados quatro violistas considerados pioneiros em suas atuações como violistas, professores e pesquisadores: George Kisely, Bela Móri, Perez Dworecki e Ricardo Kubala. Mais informações podem ser encontradas no endereço eletrônico da Associação<sup>3</sup>. Com o objetivo de ampliar a comunicação na divulgação de artigos, dissertações, teses, mídias e catálogo de música brasileira para a viola, a associação disponibiliza uma biblioteca atualizada periodicamente, também acessível no site ABRAV.

Para incentivar uma representatividade internacional para os violistas brasileiros, a ABRAV possui parceria com a *Internacional Viola Society - IVS*<sup>4</sup>.

## 4. Conclusão

Vivemos na era do conhecimento. Além de todo conhecimento necessário para ampliarmos nossas capacidades como artistas, acredito que é fundamental entendermos a importância de valorizar o coletivo e aprender a nos relacionar tanto no âmbito profissional como no âmbito pessoal. A ABRAV valoriza esses pilares tão importantes na nossa formação humana. Apesar das ações realizadas durante os sete

---

<sup>3</sup> [www.abrav.org](http://www.abrav.org)

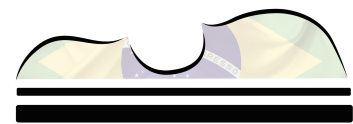
<sup>4</sup> Associação Internacional de Violistas  
Edição nº1 - Dezembro de 2021



JORNAL DA ABRAV –  
anos de existência, acredito que existe um futuro próspero pela frente.

Uma associação se faz a partir da ação de todos, coletivamente. Muitas pessoas nos perguntam o que a associação pode fazer para elas. Porém, um grande mestre nos incentiva a refletir: “O que nós podemos fazer pela associação?” Precisamos de ações que incentivem práticas de união e vínculos afetivos baseados no bem-estar humano, psicológico e emocional do indivíduo. Projetos de planejamento e gestão de carreira, orientação vocacional e processos facilitadores para alta performance.

A principal motivação é a constante possibilidade de expandir e conectar os diálogos entre os diversos ambientes musicais que constituem a prática do nosso instrumento. A partir desse contexto, temos buscado criar um senso de pertencimento para que possamos construir uma inteligência coletiva. Integrarmos conhecimento com espírito de solidariedade nos permite superar desafios que, juntos, através da nossa associação, fazem com que nos tornemos mais fortes; e nossa prática, mais eficiente.



## **PEGUE SUA VIOLA E VENHA PARA A RODA: ENSINO COLETIVO DE VIOLA SOB A PERSPECTIVA DE JORGE LARROSA.**

***Autores:***

*Thayná Bonacorsi*

**UNICAMP**

*t187517@dac.unicamp.br*

**Resumo:** O presente artigo buscará comentar algumas ações ao longo dos dois anos da minha atuação como professora de viola no Projeto Primeira Nota, uma parceria entre o Instituto de Artes da Unicamp com a Secretaria de Educação da Prefeitura de Campinas. O Projeto, que sedimenta sua atuação com aulas de ensino coletivo de instrumentos e musicalização, atua desde 2014 com práticas pedagógicas voltadas à democratização ao acesso a aulas de música e a socialização de crianças e jovens campineiros. Em relação aos aspectos metodológicos adota-se uma abordagem histórica e de base documental. A base teórica para essa pesquisa se encontra em Keith Swanwick e Flávia Cruvinel, além do aporte teórico do filósofo Jorge Larrosa e Antonio Gramsci.

**Palavras-chave:** Viola; Educação Musical; Experiência; Ensino; Larrosa.

# PEGUE SUA VIOLA E VENHA PARA A RODA: ENSINO COLETIVO DE VIOLA SOB A PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA DE JORGE LARROSA.

Thayná Bonacorsi, UNICAMP, t187517@dac.unicamp.br

## 1. Introdução

Dentro de projetos chamados Práticas de Ensino e também das possibilidades de atuação enquanto professor de instrumento em instituições públicas e particulares, comecei uma busca por abordagens pedagógicas e atividades performáticas que pudessem impulsionar o desenvolvimento técnico dos meus alunos sem deixar a música enquanto prática afetiva de lado. Assim se inicia a minha trajetória formal na licenciatura e a união de dois princípios básicos na minha formação: ferramentalizar (*building*) o aluno e ampliar as possibilidades de participação popular no campo musical.

O presente artigo visa fazer um recorte da minha monografia (*no prelo*) que discuti o Projeto Base<sup>5</sup> (2019) do Projeto Primeira Nota pensando o ensino coletivo de instrumentos musicais (ECIM) como potência transformadora e democratizadora do acesso ao universo da música de concerto. Sendo assim, durante meus dois anos de estágio no Projeto fui constantemente levada a me questionar sobre: o que levou meus alunos a se matricularem em Viola? Seria uma confusão como a que vivi? É possível equilibrar a socialização com um ensino comprometido com o desenvolvimento e a independência do aluno? O trabalho de cunho social, menos tecnicista, afastava as pessoas de um horizonte de profissionalização musical? Como equilibrar a técnica sem formatar de maneira homogênea os diferentes alunos e seus diferentes desejos/anseios com o instrumento?

## 2. Conceituação teórica

---

<sup>5</sup> O Projeto Base não está disponível para acesso público devido ao fato de ser um documento parcial da proposta de convênio entre a Universidade Estadual de Campinas e a Prefeitura Municipal de Campinas.



JORNAL DA ABRAV –

Para realizar a discussão sobre o fazer instrumental nos deparamos com duas forças já estabelecidas: a área da discussão técnica sobre o fazer musical e a área sobre as discussões de diferentes etapas e fases do processo de ensino-aprendizado. Tenho como objetivo propor uma conexão entre essas grandes áreas dentro do ensino coletivo de viola e para isso apresentarei os principais pontos de cada uma a seguir.

Dentro da pedagogia do instrumento, pensando na dupla violino e viola, temos três nomes já cristalizados: Carl Flesch, Ivan Galamian e Simon Fischer. Cada um, respectivamente, na primeira metade do século XX, na segunda metade do século XX e próximo à virada do século XX para o século XXI, publicaram obras teóricas visando fins práticos: o aprendizado do instrumento e a performance como um todo.

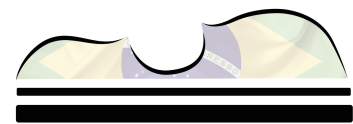
Carl Flesch, em seu livro *The Art of Violin Playing* (1924), criado como um guia para atualizar professores acerca dos métodos mais recentes para o ensino do instrumento, revela que seu principal objetivo era equipar violinistas com ferramentas que os permitissem pensar logicamente, por si próprios, e analisar problemas técnicos no violino em profundidade. Assim, Flesch não faz uma divisão por níveis, ou seja, o foco não são violinistas principiantes ou avançados, e sim violinistas pensadores e aqueles que querem pertencer a essa categoria.

Também existe uma ideia de valorizar a independência dos alunos nos escritos de Ivan Galamian, mais especificamente em seu livro/ensaio *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962), no qual o autor comenta a necessidade de naturalidade no tocar, deixando clara sua concepção de que a técnica tem de estar a serviço da interpretação. O correto passa a ser o que é natural para um aluno (ou seja, o que é confortável e eficiente). Assim, o papel do instrutor seria ensinar alunos a ouvir (e se ouvirem) de maneira objetiva e se auto ensinarem, incentivando também a expressão artística individual de cada aluno.

Simon Fischer estrutura seu primeiro livro, *Basics* (1997), como sendo fruto direto das experiências do autor com seus professores e da prática de escrever para a revista *The Strad*. Ao constatar que a grande dificuldade de se tocar violino (e aqui cabe citar a viola também) é a imensa quantidade de abordagens técnicas que se fazem necessárias para tocar uma simples frase ou uma peça inteira, o livro se dispõe a ser um grande compilado de exercícios que subdividem a complexa técnica violinística geral em técnicas menores e individuais (FISCHER, 1997, p. VI).

Fischer não só autoriza como estimula, ao criar esse compilado, que alunos de diferentes níveis e com diferentes questões técnicas utilizem o *Basics* como uma espécie de *Google* quando ainda nem se pensava nisso, ou seja: um espaço para que o instrumentista consulte referências, reveja sua técnica básica e aplicada e onde, principalmente, possa comparar diferentes pontos de vista sobre determinado assunto dentro da técnica violinística/violística.

De uma maneira geral, Flesch, Galamian e Fischer concordam que o objetivo final do processo educacional, para o professor, tem de ser o de construir um aprendiz



JORNAL DA ABRAV –

independente, que consiga perceber suas falhas e trabalhar para progredir, independente de seu nível técnico.

Associado a essa concepção técnica, minha trajetória dentro da academia me colocou em contato com dois filósofos da educação e do processo de ensino/aprendizagem: Antonio Gramsci e Jorge Larrosa<sup>6</sup>.

Em suas *Notas sobre a Experiência e o saber da Experiência* (2017), Jorge Larrosa aponta uma tendência recente ao se pensar o fazer pedagógico sob a perspectiva da educação no par teoria/prática em contraponto ao par ciência/técnica. Esse pensamento, que chamaremos de crítico, se difere de uma perspectiva positivista e tecnicista que é normalizada na discussão sobre o processo de ensino/aprendizagem, principalmente se observarmos o ensino conservatorial. Essa última normativa assume ideias de progresso único, de formatação e padronização de corpos, de evolução histórica da técnica e de que alguns possuem talento e outros não.

Em seus *Cadernos do Cárcere* (1926-1937), Antonio Gramsci se debruça sobre diversos temas no tocante aos pares ciência/técnica e teoria/prática. Em especial, no seu *Caderno 12*, Gramsci discute a formação do intelectual e a sua projeção de processo educacional, assim como o ideal de humano que se pretende formar.

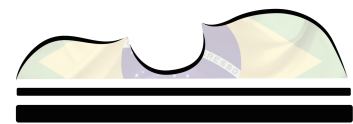
A tradução comentada do Caderno 12 por Giovanni Semeraro intitulada *Intelectuais, Educação e Escola* (2021) foi meu principal livro de estudo durante a pandemia. Durante esse processo de aproximação entre os autores se percebe uma análise e posição política e crítica onde se tem sentido a palavra “reflexão” e expressões como “reflexão crítica”, “reflexão sobre prática ou não prática”, “reflexão emancipadora” etc. (LARROSA, 2017, p. 6).

Se pensarmos no que Larrosa chama de experiência/sentido, sendo experiência um “significante suscetível de desencadear profundas emoções em quem lhe confere um lugar de privilégio em seu pensamento” (MARTIN *apud* LARROSA, 2017, p. 4) fica mais fácil compreender o que Gramsci chama de formação orgânica, ou seja, a crítica à formação dos funcionários que não “possuem nenhuma autonomia” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 50) mas sim a busca por encarar o processo de ensino/aprendizagem como uma etapa importante de compreender os interesses e

---

<sup>6</sup> Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Licenciado em Pedagogia e em Filosofia, doutor em Pedagogia, realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris. Foi professor convidado e ministrou cursos e conferências em diversas universidades europeias e latino-americanas. É membro de conselhos de redação e comitês científicos de uma dezena de revistas internacionais. Seus trabalhos, de clara vocação ensaística, se situam em um terreno fronteiro entre a filosofia, a literatura, o cinema e a educação. Trabalhou com artistas tanto das artes cênicas quanto das artes plásticas. É fundador e coordenador-geral do Mais Diferenças, associação para a experimentação em educação e cultura inclusivas.





JORNAL DA ABRAV –

considerar o ambiente no aspecto formativo, visando “expandir a personalidade autônoma e responsável, com uma consciência moral e social sólida e hegemônica” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 55).

Apesar de Larrosa não defender explicitamente uma perspectiva de ação histórico-crítica, ou seja, uma visão marxista, como Gramsci claramente o faz e refaz em toda sua obra, uma possível conexão entre ambos se dá ao defenderem um processo dialético que forme um novo princípio educativo em torno da subjetividade (LARROSA, 2017, p. 6) e da independência de cada aluno pensada não em apenas formar cidadãos funcionais, mas sim criar condições para que todos sejam dirigentes de si mesmo (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 60) e assim possam construir novos meios de organização.

Refletindo sobre a minha atuação como professora de instrumento, a leitura de Gramsci associada ao pensamento de Larrosa me leva a crer e planejar minhas ações com um ideal de tratar a Cultura (em especial, a música) não com pedantismo, mas sim como meio de “compreender o próprio valor histórico, a própria função na vida, os próprios direitos e deveres” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 65), com um objetivo de fundamentar a consciência do estudante, independente de se pensar em uma formação profissionalizante futura.

Com a defesa do processo de reflexão se torna mais fácil compreendermos a experiência defendida por Larrosa, separada da ação e associada à paixão, a uma reflexão sobre si mesmo, sendo aqui o sujeito receptivo, aberto e disponível (LARROSA, 2017, p. 6).

Assim, foi determinante para mim pensar o projeto de extensão no qual participei, ou seja, a ida da Universidade para a sociedade sem uma visão paternalista, “resistir a tendência de tornar fácil o que não pode ser desnaturado” (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 68), de modo que se deva ter em mente sempre que deixar um conteúdo acessível não significa simplificá-lo, afinal todo processo de aquisição de saber em uma área torna fundamental aprender suas regras linguísticas (LARROSA, 2017, p. 7).

### **3. Ações no Primeira Nota**

Com todas essas considerações, na minha prática docente, que será aqui expressa dentro da minha experiência no Projeto Primeira Nota, ficam explícitas as influências dos pensadores acima citados, isto é, o ideal de construção do conhecimento com o propósito de inserção do jovem na atuação criativa e autônoma, conjugando as inseparáveis áreas de criação teórica, prática e autodeterminação (GRAMSCI *apud* SEMERARO, 2021, p. 118) para dessa forma expressar pela minha prática o que defendo e o que me estimula como ideal de princípio educativo, partindo



JORNAL DA ABRAV –

do ponto técnica/trabalho para o tropo técnica/ciência e assim a ideia humanista/histórica, ou seja, a práxis no sentido gramsciano.

E será com essas predefinições e desse ponto de vista que discutirei o Projeto Base (2019) do Projeto Primeira Nota e minhas experiências dentro do projeto, sendo professora responsável pela turma de Violas durante o segundo semestre de 2019 até o final do primeiro semestre de 2021.

O Projeto Primeira Nota tem como objetivo oferecer a crianças e adolescentes, de 6 a 14 anos, aulas de teoria musical e ensino coletivo de canto e instrumentos. Popularmente conhecido por CEMMANECO, não exige conhecimento prévio de música para quem deseja se inscrever. Também não é preciso ter os instrumentos, pois esses são fornecidos pela escola. Os alunos de 6 a 10 anos entram no curso de musicalização e os de 11 a 14 anos já podem escolher entre aprender instrumentos de cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), sopro (saxofone, trompete, trombone, tuba, flauta e clarinete), percussão ou canto. Não é necessário que a criança tenha cursado as turmas de musicalização para se inscrever em instrumentos.

Dentro do andamento de cada curso, existe uma subdivisão por turmas, como comentado anteriormente. Essa divisão se dá entre turmas A, B, C e D, onde a turma A seria dos mais avançados tecnicamente no instrumento e D os mais iniciantes. Os critérios de avaliação seriam divididos em atividades continuadas como: 1. o desempenho do aluno nas aulas práticas de naipe e também nas práticas de conjunto, assim como 2. a assiduidade, 3. o interesse e 4. o progresso do aluno em comparação com a sua própria performance no começo do semestre (PROJETO BASE, 2019, p. 20).

Dentro dos cursos de instrumento, o principal objetivo é proporcionar condições para o desenvolvimento da técnica do instrumentista e de sua respectiva musicalidade, além de levá-lo ao conhecimento e execução do repertório condizente com o nível em que está dentro do Curso de Música do CEMMANECO (PROJETO BASE, 2019, p. 13). Aqui encontramos um importante ponto já discutido por Keith Swanwick e Maria Cavalieri França (2002): o ensino voltado para a performance musical com um repertório que ofereça desafios para que os alunos se desenvolvam tecnicamente e que, paralelamente, disponha de oportunidades para controlar e experimentar confortavelmente ações como expressão, toques imaginativos e diferenças entre estilos (FRANÇA, SWANWICK, 2002, p. 10).

O cuidado e a atenção ao processo de planejamento derivam da postura conjunta presente desde a descrição das atividades dos monitores até dos supervisores e coordenadores retratados no Projeto Base do CEMMANECO. Busca-se assim estimular uma postura por parte do estagiário com caráter musical crítico e reflexivo, possuidor de uma escuta sensível aos desejos e objetivos dos estudantes, em um estado de constante diálogo, além de ser um investigador atuante e continuamente reflexivo no que diz respeito a estar sempre atento aos “processos de ensino aprendizagem, considerando a realidade de cada educando em seus diversos aspectos

JORNAL DA ABRAV –

sócio-culturais, tendo em vista a complexidade em que se vive o mundo e se constrói o conhecimento” (ORTINS, CRUVINEL, LEÃO, 2004, p. 34).

Durante um semestre foi utilizado um arranjo da música Nesta Rua, canção de infância brasileira muito popular, presente inclusive no Guia Prático de Heitor Villa-Lobos. O arranjo que fiz foi pensado para quatro vozes e focado nas habilidades técnicas que cada uma das turmas (A, B, C e D) conseguiriam executar ao fim do trabalho. Por conta da pandemia da COVID-19 estivemos quase 1 ano e meio trabalhando com turmas fixas, e nesse contexto a turma de violas sob minha tutela possuía uma média de 12 alunos por semana.



Figura 1: Trecho da peça trabalhada: Nesta Rua.

Foi incentivado, durante os seis meses de trabalho com o arranjo, que os alunos com maior facilidade técnica transitassem entre as vozes, ou seja, tivessem a experiência de tocar todas as linhas e assim desenvolvessem mais seu senso de percepção do todo. Isso dentro de um contexto de música de câmara e naipe, que é totalmente diferente do tocar em orquestra, contexto esse no qual os alunos possuem intensa vivência nas aulas de prática orquestral.

A utilização de uma peça talvez inconscientemente marcada de maneira auditiva muito clara nos alunos permitiu um maior enfoque e discussões organizadas em questões interpretativas, como por exemplo a intenção de fraseado, a intensidade de cada dinâmica dentro do contexto da peça, a transição entre pizzicato e arco e a marcação de contrastes entre vozes.

Um dos processos mais intensos se deu exatamente na construção da performance do aluno. Existiam claros guias escritos na partitura mas, devido ao fato da melodia principal ser muito internalizada, essas indicações escritas eram às vezes questionadas e trocadas por outras que melhor se encaixassem no contexto ou no momento da prática. Um exemplo é o pizz do começo que foi substituído por um arco staccato em alguns momentos, como nas colcheias, para trazer uma maior sensação de movimentação e também devido à possibilidade técnica de cada um dos alunos que tocaram.

Edição nº1 - Dezembro de 2021



Figura 2: Trecho da peça trabalhada: Nesta Rua, com enfoque nas colcheias acima comentadas.

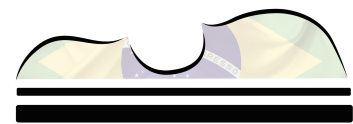
Conseguimos materializar essa experiência em uma gravação, durante o processo das aulas (tudo gravado pelo meu computador) que posteriormente foi publicado em partes no Concerto Digital de Inverno 2021<sup>7</sup>.

#### 4. Conclusões Preliminares

Como retrata Nascimento (2004) em uma de suas exposições no I ENECIM, existe sempre a possibilidade de se menosprezar os benefícios e valorizar os prejuízos para os alunos mais iniciantes dentro da prática do ensino coletivo, alegando que estes podem desenvolver traumas por não conseguirem tocar tão bem quanto outros alunos mais adiantados (p. 55). Pensando nessa e em outras colocações da mesma linha de raciocínio, o CEMMANECO possui três grupos orquestrais: o da Sexta feira, o da Quarta feira e o Grupo de Referência, compostos por alunos das turmas D e C, B e A e alunos das turmas A juntamente com ex alunos do Projeto, respectivamente. Dessa forma, não existem prejuízos para a performance do conjunto musical devido a impossibilidades técnicas de determinados alunos, e todos vivenciam a prática da performance num palco desde o seu primeiro semestre no Projeto.

Como aponta a professora Regina Ducatti (2004) em sua comunicação no I ENECIM, a performance como parte constante do ensino coletivo de instrumento proporciona motivação, dinâmica às aulas, desenvolve um senso de respeito e responsabilidade com o grupo, além da segurança para as apresentações futuras e a

<sup>7</sup> O concerto está publicado no canal do projeto no youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/ProjetoPrimeiraNotaCampinas>>. Acesso em 20 de nov. de 2021.



JORNAL DA ABRAV –

necessária descontração entre os períodos de ensaios mais intensos (DUCATTI, 2004, p. 97).

Com relação a utilização do arranjo de uma música folclórica como aproximação e estímulo a uma real *experiência* dos alunos com a peça trabalhada considero como um interessante impacto. Apesar da turma não ser de uma geração que frequentemente brincava de roda, canções folclóricas estão inseridas num imaginário coletivo, e mesmo com esse distanciamento do brincar, as peças apresentam questões intervalares próximas da fala e possibilitando uma maior e mais natural internalização da melodia ou do ideal auditivo da peça. As questões técnicas eram adaptadas para as possibilidades dentro do nível técnico de cada um.

## 5. Referências Bibliográficas

DUCATTI, Regina Harder. O Ensino de piano em grupo – uma experiência com alunas de piano do curso de licenciatura em artes/ música da Unasp. In: I ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, p. 92 - 98. 2004.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. Em pauta, v. 13, n. 21, p. 5, 2002.

FISCHER, Simon. Basics: 300 exercises and practice routines for the violin. Edition Peters, 1997.

FLESCH, Carl. The art of violin playing. Translated and edited by Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer, 2000. v. 1.

GALAMIAN, Ivan; GREEN, Elizabeth A. H. Principles of violin playing & teaching. 2nd. ed. New Jersey: Prentice Hall, c 1985.

LARROSA, Jorge. Tremores: escritos sobre experiência. Autêntica, 2017. Ebook disponível em:  
<<https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/192592/epub/8?code=UHxFn7RU3qiXipA6sAXwlrp1/OX5I6SOkv1ktN4DcqlSgryEKz+8jvqGln2Ce90vDh4PB9Owr+vD/4Ug+Ew6Gg==>> Acesso em 07 de nov. de 2021.

NASCIMENTO, Marco A. Toledo. A IMPORTANCIA DA BANDA DE MÚSICA COMO FORMADORA DO MÚSICO PROFISSIONAL, ENFOCANDO OS CLARINETISTAS PROFISSIONAIS DO RIO DE JANEIRO: Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos

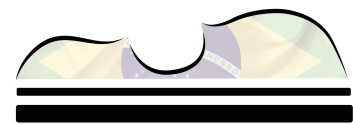
Edição nº1 - Dezembro de 2021



JORNAL DA ABRAV –  
da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) para obtenção do grau de Licenciado em Educação Artística – Habilitação em Música, sob orientação do professor mestre Fernando José Silva Rodrigues da Silveira. In: I ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO, MUSICAL, Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, p. 51 - 57, 2004.

ORTINS, Fernanda; CRUVINEL, Flavia Maria; LEÃO, Eliane. O papel do professor no ensino coletivo de cordas: facilitador do processo ensino aprendizagem e das relações interpessoais. Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, v. 1, p. 60-67, 2004.

SEMERARO, Giovanni; MACHADO, Maria Margarida (trad). INTELLECTUALS, EDUCAÇÃO E ESCOLA: Um estudo do caderno 12 de Antonio Gramsci. 1ª Edição. São Paulo: Expressão Popular, 2021.



## O ENSINO DE VIOLA NO BRASIL E A ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

**Autor:**

*Bernardo Gimenes Fantini*

*PPGM-UFRJ, Orquestra Sinfônica Brasileira*

*bernardofan@gmail.com*

**Resumo:** A viola está presente na música ocidental há séculos, entretanto, é um instrumento que ainda busca sua individualidade. Sua primeira classe específica foi criada no Conservatório de Paris em 1894, quase 100 anos depois da classe de violino, fato que revela um pouco do processo de ostracismo pelo qual o instrumento passou ao longo de grande parte da história da música. No presente artigo, apresento a história da criação do curso de viola na UFRJ, ancorado na pesquisa em suas atas e relacionando-o com a história da criação do mesmo curso em outras instituições de ensino no mundo e como isso contribuiu para a evolução técnica dos violistas.

**Palavras-chave:** Viola. História do ensino de viola. Pedagogia da viola.

## O ENSINO DE VIOLA NO BRASIL E A ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

Bernardo Gimenes Fantini, (Orquestra Sinfônica Brasileira, PPGM-UFRJ),  
bernardofan@gmail.com

### 1. Introdução

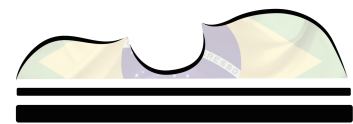
Ainda preocupados com o acidente ocorrido com um aluno do curso de pós-graduação em música, atropelado em frente ao seu tradicional prédio da Rua do Passeio, reuniram-se os membros da congregação da Escola de Música da UFRJ na manhã do dia 28 de maio de 1987 para, dentre outras pautas, seguir em sua batalha para enfim contemplar a mais antiga escola de música do país com um curso de graduação em viola. Outras instituições de ensino superior brasileiras já haviam criado seus cursos de bacharelado em viola, como a Universidade Federal da Bahia (UFBA) nos anos 1960 e, na década de 1970, a Universidade de Brasília (UnB). Essas graduações foram inauguradas em consequência do “aparecimento de grandes instrumentistas e professores especializados no instrumento [...]. Nomes como Perez Dworecki, George Kiszely, Juan Sarudiansky, entre outros, [deram] grande impulso à composição de novas peças, bem como para o surgimento de novos violistas” (MENDES, 2002, p. 17). Apesar do fato de nessa época já haver no Brasil a tendência de estabelecimento de um método pedagógico voltado para as particularidades do instrumento, a UFRJ, em parecer da comissão mista<sup>8</sup> de três órgãos deliberativos, presidida pela professora Maria Helena Lacorte no ano anterior, 1986, negou o pedido dos professores da sua Escola de Música, que não se deram por vencidos e apresentaram recurso, registrado na ata de sua reunião, nos seguintes termos:

Em que pese o apreço à ilustre relatora da eminente comissão CEG/CEPG/ e CPPD professora Maria Helena Lacorte, permito-me discordar do seu parecer pelas razões que passo a relatar. É da maior importância, do ponto de vista acadêmico e didático, a alocação de uma vaga de professor auxiliar para o departamento solicitação da Escola de Música, em grau de recurso, tenta corrigir

---

<sup>8</sup> A comissão era formada pelo Conselho de Ensino de Graduação (CEG), pelo Conselho de Ensino para Graduados (CEPG) e pela Comissão Permanente de Pessoal Docente (CPPD).  
Edição nº1 - Dezembro de 2021





JORNAL DA ABRAV –

uma antiga distorção que é o ensino de viola por um professor de violino, embora se trate de instrumentos da mesma família. Contudo, a técnica é diferente sob vários aspectos. Ocorre ainda que há carência de instrumentistas de viola nas orquestras sinfônicas e a fonte de alimentação é, sem dúvida alguma, a nossa Escola de Música. Além do pronunciamento do ilustre maestro Mário Tavares, regente titular da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ouvimos vários outros, inclusive o maestro Roberto Ricardo Duarte, regente titular da Orquestra Sinfônica da Escola de Música, enfatizando a absoluta necessidade de ter a escola pedir de nossa Universidade o docente devidamente qualificado para o ensino deste instrumento. Nesta condição, sou de parecer que se aloque uma vaga para o referido departamento destinada ao concurso para o instrumento viola, visando corrigir essa falha e por ser de inteira justiça (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1987, p. 49-50).

O relator da ata em questão, professor Marco Aurélio Caldas Barbosa, junto a seus pares da congregação, acabou repetindo por vias burocráticas o embate que alcançou a imprensa, ocorrido um pouco mais de cem anos antes durante a implementação do curso de viola no Conservatório de Paris, instituição que serviu de grande inspiração para a criação da escola carioca em 1848. Lainé (1997) descreve como o crítico musical Arthur Pougin, na edição de 7 de julho de 1870 do jornal *Le ménestrel* (O menestrel), demonstra o desconhecimento, mesmo por parte da imprensa especializada da época, a respeito do instrumento, ao dizer que uma classe de viola era perfeitamente dispensável pelo fato de qualquer violinista com algumas horas de estudo poderia tocar tão bem quanto qualquer violista. O embate durou até 1878, quando finalmente o conservatório decidiu implementar o curso de viola, a exemplo do pioneirismo do Conservatório de Bruxelas, que havia aberto seu curso um ano antes, a cargo do belga León Firket (1839-1893). Os franceses, porém, ainda teriam que esperar, pois um decreto governamental no mesmo ano de 1878, tratando da reorganização do conservatório, não contemplou a criação da classe de viola. “Somente 1893 os violistas teriam êxito, segundo Lainé (1997), após uma nova comissão defender mais uma vez a criação da nova classe. O curso é de fato inaugurado em 8 de agosto de 1894, quase 100 anos depois dos cursos de violino e violoncelo, presentes na instituição desde a sua inauguração (1795). A escola carioca, por outro lado, não teria grandes dificuldades com as engrenagens governamentais para abrir seu curso de viola. No ano de 1987, o professor Marco Aurélio Caldas Barbosa informava aos “membros da Congregação que a referida vaga já havia sido alocada e que oportunamente [seria] publicada no BUFRJ”<sup>9</sup> (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1987,

---

<sup>9</sup> Boletim da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Edição nº1 - Dezembro de 2021



JORNAL DA ABRAV –

p.50). De fato, no ano seguinte, ao completar 140 anos desde sua fundação como Imperial Conservatório de Música, a atual Escola de Música da UFRJ promoveu o concurso para, enfim, inaugurar uma classe exclusiva para violistas.

No conservatório de Paris, 94 anos antes, os resultados da criação do curso de viola não demoraram a se fazer notar. Seu primeiro professor, Théophile Laforge (1863-1918), era assim louvado em artigo do mesmo crítico Arthur Pougin, que anos antes havia se insurgido veementemente contra a criação do curso: “É suficiente ao mais indiferente assistir a um concurso de viola para perceber o valor do instrumento. O deste ano foi, não apenas excelente, mas particularmente brilhante, e a classe de Laforge prosseguiu em seus altos feitos habituais<sup>10</sup>.” (LAINÉ, 1997, p. 1). Ao longo do século XX, o aparecimento de grandes nomes no instrumento, como William Primrose (1904-1982), Lionel Tertis (1876-1975), além do compositor e grande violista Paul Hindemith (1895-1963), entre outros, podem atestar o acerto da criação do curso de viola independente do curso de violino. Esses instrumentistas foram responsáveis pela consolidação da viola como instrumento solista, não sem enfrentar as incompreensões reservadas àqueles que propõem novos caminhos. Tertis narra que o público, irritado com sua ousadia, afirmava que a “viola nunca foi um instrumento solista e nunca se tornaria, o que o fazia se sentir como se estivesse cometendo um delito<sup>11</sup>.” (ARCIDIACONO, 1973, p. 41). Cabe perguntar, portanto, quais seriam as razões para o ostracismo ao qual a viola foi submetida e que provocou tamanho sentimento de culpa em Lionel Tertis ao ousar exibir sua virtuosidade em tão renegado instrumento – que é, contudo, tão antigo quanto os outros membros da família das cordas e apesar de já no século XVIII ter partes importantes na música de câmara e na música orquestral. O pesquisador Maurice Riley (1983) aponta o advento da forma *trio sonata* como um divisor de águas para o declínio da produção de viola que se observaria nos séculos vindouros. Apesar disso, mesmo no período barroco alguns autores como Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Georg Philipp Telemann (1681-1767) escreveram obras que colocavam a viola em evidência. No final do século XVIII diversos autores começaram a explorar a sonoridade do instrumento, como Wolfgang Amadeus Mozart (1750-1791) e Joseph Haydn (1732-1809), além dos primeiros solistas, como os irmãos Anton (1750-1809) e Carl Stamitz (1745-1801), provenientes

---

<sup>10</sup>Tradução de: *Il suffit au plus indifférent d'assister à un concours d'alto pour se rendre compte de la valeur de l'instrument. Celui de cette année a été non seulement excellent mais particulièrement brillant et la classe de Laforge y a continué ses hauts faits habituels.*

<sup>11</sup>Tradução de: *La viola non era mais tata uno strumento solistico né mail o sarebbe divenuto. Ed egli se sentiva come colpevole di um delitto.*



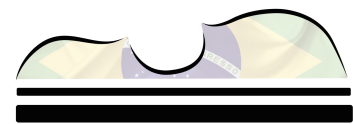
JORNAL DA ABRAV –

da famosa orquestra de Mannheim. Nesse período, de acordo com Riley (1983), surgem os primeiros métodos próprios para o estudo da viola, como os de “Michel Corrette (1707-1795), *Methodes d’alto*, 1782 (talvez já em 1760); Jean B. Cupis (1711-1788), *Methodes d’alto*, c. 1788; Michel Woldemar (1750-1815), *Methodes d’alto*, c. 1795, que já apontavam para um olhar mais individualizado para as especificidades do instrumento e que fundamentaram todo um movimento, ao longo dos anos seguintes, direcionado para a implementação das classes próprias dedicadas à viola.

A maior demanda técnica exigida pelo repertório do período romântico contribuiu para essa dinâmica e a criação dos cursos de viola em Bruxelas em 1877 e, dezessete anos depois, em Paris, produziu finalmente as condições para que despontassem bons violistas capazes de executar o florescente repertório para o instrumento, um conjunto de obras que não pararia de crescer ao longo do século XX, na esteira das modernas e inovadoras linguagens musicais surgidas no período. No Brasil, a ópera *Fosca*, de Carlos Gomes (1836- 1896), de 1873, é apontada como a obra musical com o primeiro solo importante para viola e orquestra. Já no campo da música de câmara, a primeira sonata para viola e piano escrita no Brasil é de 1928 e possui autoria do compositor nascido na Itália, Guido Santorsola, que chegou ao país “em 1910, em São Paulo, tornando-se mais tarde aluno de Zaccaria Autuori (1889- 1961) e Mario de Andrade (1893-1945)” (MENDES, 2002, p. 20). Foi a partir da segunda metade do século XX, portanto, que o repertório brasileiro para viola começou a ganhar corpo, seguindo uma tendência estética de valorização do instrumento observada nos grandes centros de produção musical do ocidente e também por conta da chegada de bons violistas de diversas nacionalidades, no contexto do pós-segunda guerra mundial, que deixaram um legado ao ensino e à prática do instrumento no país. A institucionalização desse ensino, através da criação dos cursos de viola a partir dos anos 60, proporcionou uma sensível melhoria na quantidade e na qualidade dos violistas formados. A partir de 1988, a Escola de Música da UFRJ passou a contribuir com esse acúmulo de conhecimento sobre a prática violística, promovendo, para tal, um concurso para a escolha de seu primeiro professor.

## 2. O concurso

No dia 7 de novembro de 1988, após quase um ano de reivindicações burocráticas, era enfim realizado o concurso para “uma vaga de professor auxiliar, disciplina Viola, do departamento 03, instrumentos de arco e cordas dedilhadas” (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1988, p. 163). A diretora da Escola de Música à época, professora Diva Teixeira Mendes Abalada, impedida de comparecer, foi representada pela vice diretora, a professora Maria Célia Marques Machado, como consta em ata. Na banca Edição nº1 - Dezembro de 2021



JORNAL DA ABRAV –

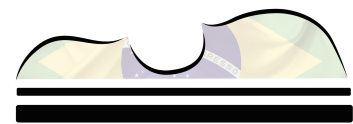
do concurso para viola, dois violinistas. O professor e violinista Santino Parpinelli (1912-1991), que presidia a banca, e o também professor da Escola de Música e *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira à época, José Alves da Silva, exercendo a função de relator. O pianista e compositor Murillo Santos completava a banca na qualidade de vogal. Para o certame inscreveram-se três candidatos, sendo que um deles não compareceu no dia da prova.

A ocasião mereceu um pequeno discurso da vice-diretora da Escola de Música “sobre a realização do concurso e o que isso representou e da coincidência de sua realização com os 140 anos da escola de música” (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1988, p. 164). Após a leitura do edital, a banca procedeu à análise dos currículos apresentados pelos candidatos, lamentando o fato de que quase todos eram “referentes a participação em orquestra sinfônica e em conjuntos de câmara e pouca atividade como recitalista ou solista” (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1988, p. 165). De fato, a atividade solística em viola ainda era muito incipiente, com um incremento ocorrendo a partir dos anos 90, no contexto de uma trajetória de crescimento que chega até os nossos dias, fruto, inclusive, da consolidação dos cursos de viola no país e das demais atividades de formação de violistas. Naquele momento, entretanto, no Brasil tocar viola ainda era, em geral, uma atividade exercida por ex-violinistas. Essa questão, contudo, não impediu a continuidade do concurso, que prosseguiu no dia seguinte, 8 de novembro de 1988, com o sorteio dos pontos sobre os quais os candidatos iriam discorrer ao longo da prova teórica:

Por sorteio coube ao candidato O.<sup>12</sup> sortear o ponto dessa prova que recaiu sobre o de número 4 (quatro), ponto esse que fica anulado automaticamente para a prova didática. Esse ponto, organizado pela comissão, baseado no programa de viola, em número de dez (10) e subdividido em 3 (três) itens, constou dos seguintes assuntos: a) origem e evolução do arco b) sonoridade e trinados c) estilo, interpretação e análise, com a duração de 3 (três) horas. Depois de encerrada a prova, foi feito um intervalo de quinze minutos e então foi efetuada a leitura da prova, cabendo a cada candidato ler a sua própria prova. (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1988, p. 165)

---

<sup>12</sup>A fim de preservar a identidade das pessoas envolvidas no evento, optei por identificá-las pela letra inicial de seus nomes.



JORNAL DA ABRAV –

Um dado que nos chama a atenção é a pré-existência de um programa de viola para a Escola de Música da UFRJ, um projeto que certamente não contou com a participação do futuro professor a ser definido por esse concurso e que foi, provavelmente, elaborado pelos professores de violino da escola naquela ocasião. Os temas presentes na prova são muito generalistas, porém, os relativos ao arco e à sonoridade são muito importantes e, de fato, ajudam a definir uma boa performance violística. Infelizmente não houve acesso à prova para que se pudesse conferir o que os candidatos escreveram a respeito dos assuntos propostos. Após essa atividade, no dia seguinte, 9 de novembro de 1988, pela manhã foi realizada a prova prática:

A leitura para ser executada à primeira vista foi escrita pelo prof. Murilo [sic] Tertuliano dos Santos, no edital não consta nada sobre a presença dos candidatos, porém, em acordo com os candidatos, a comissão não permitiu que o segundo candidato ouvisse a leitura do primeiro. (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1988, p. 166)

A leitura à primeira vista foi eliminada, com o passar do tempo, nos concursos para professor da Escola de Música, figurando como uma prática do passado. A parte dos concertos e sonatas executados pelos candidatos merece especial atenção, ocorrendo neste concurso a estreia da *Sonata para viola e piano*, de Radamés Gnattali (1906-1988), escrita em 1969 e a primeira audição no Rio de Janeiro da sonata de Dmitri Shostakovich (1906-1975), *Opus 147 para viola e piano*, composta em 1975:

O candidato O. apresentou o seguinte programa: Concerto em ré maior, de HOFFMEISTER, com cadência escrita por ele e a sonata de Radamés Gnattali [sic]. O Candidato J. apresentou a Sonata de SHOSTAKOVITCH opus 147 e a Sonatina de Ernest Mahle [sic], sendo executado pelos dois candidatos a terceira suíte em dó maior, transcrição de violoncelo, como confronto. As peças de livre escolha tiveram a sua execução precedida de análise oral dos candidatos. As peças sonata de Shostakovich e sonata de Radamés Gnattali [sic], segundo os candidatos, foram considerados [sic] como primeira audição, a primeira no Rio de Janeiro e segunda mundial. (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1988, p. 166-167)

JORNAL DA ABRAV –

Do ponto de vista de um violista da atualidade, o repertório apresentado em 1988 parece mais adequado a uma prova de ingresso em alguma orquestra, não para uma cadeira de professor em uma tradicional e prestigiosa escola superior de música. Esse é mais um dado que comprova a evolução técnica dos violistas ocorrida ao longo das últimas décadas. Os concertos mais importantes escritos para viola no século XX, como por exemplo os de Béla Bartók (1881-1945) e de William Walton (1902-1983), não foram executados pelos candidatos, tampouco foi solicitado que eles o fizessem. São concertos que, nos dias de hoje, já são muito executados por violistas profissionais e mesmo por estudantes de nível mais avançado do instrumento.

Outro dado interessante é o fato de a sonata de Shostakovitch ter sido executada pela primeira vez no Rio de Janeiro apenas no fim dos anos oitenta, o que talvez demonstre a pouca afinidade dos instrumentistas com a expressão musical construída pelo autor. A pedido de um dos candidatos, o sorteio dos pontos para a prova didática ocorreu com um pequeno atraso e “só foi efetuado às doze horas e trinta minutos, após o encerramento da prova prática” (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1988, p. 166). O ponto sorteado, de número 6, convidava os candidatos a discorrerem a respeito dos seguintes temas:

a) origem e evolução da viola e seus principais autores b) estilo, interpretação e análise c) soufilé [sic]. A comissão encerrou seu trabalho e cada professor lançou suas notas em cédulas individuais, colocados em envelope lacrado e enviado na urna. No dia dez de novembro, às treze horas e dez minutos teve início a prova didática. [...] O candidato J. pediu a inversão dos itens da prova porque o último item do ponto “Sou Filé” [sic] era muito técnico e ele preferia terminar com um assunto mais abrangente, a comissão aceitou o acordo. A prova se encerrou às quinze horas e cinco minutos e a ilustre diretora, professora Diva Teixeira Mendes Abalada, encerrou os trabalhos e agradeceu a comissão julgadora, justificando a sua ausência como uma não interveniência nos trabalhos da comissão. (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 1988, p. 166)

Após o discurso da diretora da Escola de Música na ocasião, encerrou-se o histórico



JORNAL DA ABRAV –

concurso. De fato, o item relacionado ao golpe de arco *son filé*<sup>13</sup> é bastante específico, além de ser um ponto comum à técnica de todos os instrumentos de corda. O assunto mais abrangente proposto pelo candidato J. não chegou ao nosso conhecimento. Rapidamente, no dia 11 de novembro de 1988, já se anunciava o resultado do concurso. Fazendo uma concessão à modernidade, o secretário da banca utilizou uma calculadora portátil para definir as notas, que foram anotadas em um quadro na presença dos candidatos e do público presente, como consta na ata do concurso consultada. O resultado final consagrou ao violista nascido em Orobó (BA), Nelson Macêdo (1932-2018), a missão de iniciar o curso de viola na escola de música mais tradicional do país.

### 3. Conclusão

Sendo um instrumento dotado de longa trajetória, a viola passou por momentos de destaque e ostracismo ao longo da história da música. O fato de ter sido relegada, durante alguns séculos, à função de acompanhamento dentro do naipe de cordas ocasionou um impacto na formação técnica de gerações de violistas, e somente a partir do século XIX registram-se mudanças nesse quadro. O período em que ocorreu a criação dos primeiros cursos de viola, nos conservatórios de Bruxelas (1877) e Paris (1894), constitui um importante marco histórico para o processo de estruturação de uma pedagogia mais voltada para as especificidades do instrumento. Para estabelecer uma perspectiva histórica dos processos de emancipação e legitimação da viola, fomentando um diálogo com a história do desenvolvimento de seu ensino no Brasil, optei pelo relato detalhado do processo de implementação do bacharelado em viola da Escola de Música da UFRJ, em 1988, episódio que guarda semelhanças com a instituição do curso no Conservatório de Paris, em decorrência da similaridade das justificativas utilizadas, em ambos os casos, para a criação de um curso específico para o instrumento. A construção de uma maior autonomia da técnica e da pedagogia da viola guarda estreita relação, portanto, com o crescente desenvolvimento dos violistas e o incremento do seu repertório ao longo do século XX.

---

<sup>13</sup> *Son filé*: golpe de arco que “consiste na sustentação de uma nota por tempo suficiente para receber um caráter *cantabile*” (SALLES, 1998, p. 60).  
Edição nº1 - Dezembro de 2021

#### 4. Referências bibliográficas

ARCIDIACONO, Aurelio. *La viola*. Ancona: Edizione Berben, 1973. 62 p.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ. *Ata da congregação da EM/UFRJ*. Rio de Janeiro, 1987. Sítio da Internet. Disponível em: <https://musica.ufrj.br/index.php/gestao/documentos/atas>. Acessado em 23 jul. 2020.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ. *Ata da congregação da EM/UFRJ*. Rio de Janeiro, 1988. Sítio da Internet. Disponível em: <https://musica.ufrj.br/index.php/gestao/documentos/atas>. Acessado em 23 jul. 2020.

LAINÉ, Frédéric. La classe de Théophile Laforge au conservatoire (1894-1918). *Le bulletin des amis d'alto*, Versailles, n. 23. Sítio da Internet, 1997. Disponível em: <http://amisdelalto.overblog.fr/article-la-classe-de-theophile-laforge-au-conservatoire-1894-1918-par-frederic-laine-98497494.html>. Acessado em 20 mar. 2018.

MENDES, André Nobre. *Música brasileira para viola solo*. Rio de Janeiro, 2002. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

RILEY, Maurice. *Storia della viola*. Firenze : Sansoni, 1983, 488 p.

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e golpes de arco*. Rio de Janeiro: Thesaurus, 1998, 143 p.





## ROTINA DE ESTUDOS OU ESTUDOS QUE CAEM NA ROTINA? ENTREVISTA COM HELLA FRANK

**Autor(es):**

*Luciano Pontes*

*Universidade Federal de Goiás*

*lucianopontes@ufg.br*

*Hella Frank*

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

*hellajfrank@gmail.com*

**Resumo:** Entrevista realizada com Hella Frank em 26 de maio de 2020, através de uma Live na plataforma do Instagram. A professora foi aluna de Marcello Guerchfeld, discípulo de Ivan Galamian, e de Eric Rosenblith, discípulo de Carl Flesch. Tem importante atuação como violista, violinista, camerista e professora na UFRGS, sendo que muito dos seus alunos tem alcançado destaque a nível nacional e internacional em concursos, audições e recitais. Dentre uma das suas especialidades, enquanto pedagoga, está o trabalho de auxiliar os alunos a transformarem a rotina de estudos em uma prática eficiente e prazerosa, conforme verificaremos a seguir.

**Palavras-chave:** Performance musical; Viola de arco; Prática deliberada; Violino

## ROTINA DE ESTUDOS OU ESTUDOS QUE CAEM NA ROTINA? ENTREVISTA COM HELLA FRANK

### 1. INTRODUÇÃO

Considerando-se que um dos principais desafios do músico é otimizar seus processos de aprendizagem através de um estudo deliberado e eficiente, convidamos a professora Hella Frank, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para um bate papo a respeito deste assunto que ainda assombra muitos músicos.

### 2. ENTREVISTA

**LUCIANO PONTES (LP): como os novos alunos chegam para estudar com você, na UFRGS, quanto à qualidade do estudo?**

**HELLA FRANK:** O que percebo é que a maioria dos alunos ainda não passou pelo processo de conscientização de como se toca e estuda violino ou viola, e ainda tocam e estudam de forma intuitiva. Tem alunos que começaram a tocar ainda quando crianças e que ainda não fizeram totalmente esta transição para o estudo racional e consciente, que leva o aluno a indagar sobre como fazer um acento, como distribuir o arco corretamente, como usar a velocidade do arco, por exemplo. Muitos alunos nunca pararam para pensar a respeito dessas coisas, e isto não é um defeito, mas é uma transição que precisa ser realizada. Esta transição deveria acontecer na adolescência, mas o que percebo, no Brasil, é que ela acontece na faculdade.

**LP: Como você estimula a prática deliberada nos alunos?**

**HELLA FRANK:** Eu repito muito nas minhas aulas: nós humanos somos preguiçosos! Preguiçosos para pensar. Se der para fazer alguma coisa sem pensar, sem ativar o cérebro, nós o fazemos, porque queremos que saia no automático. Nós seres humanos precisamos de rotinas. Por exemplo: eu levanto de manhã, vou tomar meu banho, coloco minha roupa, vou tomar café. Esta é uma rotina em que eu não preciso mais pensar, eu já a faço automaticamente. Nosso estudo de instrumento precisa **fazer parte** da nossa rotina, precisamos ter o tempo previsto para o estudo, mas o estudo **não pode ser** uma rotina. Em outras palavras, não podemos fazer os mesmos



JORNAL DA ABRAV –

exercícios, dia após dia, da mesma forma, porque assim o cérebro entra em uma zona de conforto e já não estamos mais pensando no que estamos fazendo. Acabamos fazendo os mesmos erros, as mesmas desafinações, e achamos que estamos estudando porque estamos emitindo sons. Isto não é estudo! O nosso estudo não pode ser sempre igual, nós temos que definir **propósitos**. Agora, nesta pandemia, eu estou conseguindo assistir mais *Lives*, uma coisa que eu não conseguia fazer antes, e vejo muita gente perguntando para os ‘famosos’: "Como é a sua rotina de estudos?" Queremos saber como os bons e famosos estudam, pois "se eu estudar igual quem sabe eu fico melhor". Vemos um exercício que esta pessoa faz e começamos a fazê-lo todos os dias, achando que vamos melhorar porque o ‘fulano’ toca muito bem. Mas se não entendermos o propósito e repetirmos o exercício, pensando no leite que precisamos comprar e na conta que precisamos pagar, não adianta nada, é tempo perdido, mesmo que alguém se sintam bem tocando. Então: precisamos pensar nos **propósitos** de cada exercício. Também queremos geralmente resolver tudo de uma vez só, queremos sair tocando bonito, igual à gravação. Ótimo, mas não é bem por aí, nós temos que construir isso. Precisamos construir a coordenação e a habilidade de fazer tudo ao mesmo tempo, e temos de fazer isso passo a passo. Para isto, precisamos de disciplina e paciência.

#### **LP: Para você como é o processo de aprender uma peça?**

**HELLA FRANK:** Suponhamos que o professor dê para o aluno uma peça nova. Qual é a nossa tendência, como alunos? É pegar o instrumento e querer sair tocando como a gravação. E é óbvio que não sai, sai tudo errado, e ficamos muito frustrados. Então, em geral, minhas recomendações são: a primeira coisa que você tem que fazer é ouvir várias gravações diferentes para não imitar uma só. É importante escutar muitas gravações e escolher duas ou três que você goste mais, que mais condizem com o seu jeito de pensar e tocar aquela música. Depois você deve ouvir com a partitura, e não só com a parte do seu instrumento, mas com a partitura da orquestra ou de piano. Por que isto é tão importante? Para saber o que está acontecendo no contexto da orquestra ou do conjunto com o piano, e não apenas focar na voz do seu instrumento. Também sugiro ouvir a peça e, olhando na partitura, reger a música. Por que isso? Porque olhando a partitura, pode-se reconhecer os tempos fortes e fracos e anacruses, e regendo, pode-se passar a **sentir** isso. Você falou em uma *Live* para o *Two Violents* que você divide uma peça em seções. Penso da mesma forma: quando escutamos a peça, olhando a partitura, já reconhecemos seções e frases e já descobrimos as partes difíceis ou percebemos o que é mais apaixonado e o que é mais alegre. Tudo isto acontece em muitas escutas, não tudo de uma vez. É uma escuta deliberada, em que não coloco a música e fico conversando com alguém no WhatsApp, ou lavando louça. Aqui já começa o trabalho deliberado, onde decidimos **o que** vamos observar, por Edição nº1 - Dezembro de 2021

JORNAL DA ABRAV –

exemplo: que tipo de vibrato está sendo usado e onde não tem vibrato, e ainda reparar também na cor de som para determinado caráter.

### **LP: A parte prática deve ser iniciada pelo começo da obra?**

**Hella Frank:** Não devemos sempre começar pelo início da obra, mas pelas partes difíceis, que devem se tornar um 'banco de dificuldades'. Um banco de dificuldades deve gerar juros todos os dias, assim como um banco deposita juros diariamente na poupança, para o dinheiro não perder valor. Delimitamos claramente aquelas partes que são difíceis para que sejam estudadas em separado, diariamente. Após identificarmos os trechos difíceis, temos que pensar no que é difícil em cada um deles: a mão direita ou a mão esquerda? Muitas vezes os alunos ainda não sabem reconhecer onde está a dificuldade, e tendem a ficar repetindo exaustivamente o mesmo trecho, esperando que um dia saia, que um dia "ganhe na loteria". Precisamos **pensar** claramente sobre o que não está saindo. Às vezes, por exemplo, o aluno acha que a dificuldade está no arco, quando, na realidade, está na mão esquerda, talvez uma mudança de posição que não esteja funcionando. É necessário isolar as mãos para resolver os problemas. Para estudar a mão esquerda, por exemplo, existe uma técnica muito eficiente, que eu chamo de 'repetir e ligar'.

**LP:** Veja a demonstração da professora através do Qr Code<sup>14</sup> abaixo:



**Figura 1 / Qr Code 1 – Demonstração da técnica 'repetir e ligar'**

Eu questiono meus alunos: O que não está saindo? O que você quer melhorar? Normalmente o aluno sabe o que quer melhorar, mas ainda não tem essa prática de pensar o que ele precisa fazer para resolver. Aí vejo a nossa função como professor: de ensinar a pensar e ensinar ferramentas de estudo. Eu não ensino a tocar violino ou viola, eu ensino a pensar. As minhas aulas de escalas e estudos eu chamo de "fritaço de cérebro".

**LP:** Veja a demonstração da professora através do Qr Code abaixo:



**Figura 2 / Qr Code 2 – Demonstração do estudo de escalas**

---

<sup>14</sup> Para acessar o link do vídeo através do Qr Code, é importante utilizar a função ZOOM para melhorar a leitura do digitalizador.



JORNAL DA ABRAV –

A mesma coisa ocorre no estudo do repertório: precisamos entender o que acontece, temos que saber dividir entre mão direita e mão esquerda ou reconhecer se a dificuldade é uma questão de coordenação das mãos. E como estudamos quando o problema é de coordenação? Estudamos D.e.v.a.g.a.r! Depois, muitas vezes, também pecamos por não fazer os passos intermediários. Às vezes, é necessário montar um plano de aceleração de andamentos, tocando em duas ou três velocidades por dia, a partir de um andamento bem lento, a cada dia começando onde se parou no dia anterior, e subindo mais três velocidades. Assim é possível calcular em quanto tempo se chega no andamento final. Aprender a estudar de maneira eficiente é um processo lento e precisa ser praticado, usando a cabeça, **pensando**. Esta é a parte mais importante no estudo: entender e definir o **propósito** com o qual estamos estudando cada exercício ou cada trecho de uma peça.

## A PRÁTICA DAS ESCALAS E MÉTODOS PARA VIOLA: A TRADIÇÃO TÉCNICA *VERSUS* A REALIDADE DO REPERTÓRIO

Marco Antonio Catto Ribeiro  
OSUFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
marcocatto@gmail.com

**Resumo:** A prática de escalas e suas variações em praticamente todos os instrumentos melódicos faz parte da técnica fundamental, não somente durante o aprendizado, mas na manutenção da técnica no decorrer de uma carreira de intérprete. Essa prática permite obter um conhecimento do mecanismo dos instrumentos e também simular inúmeras situações que ocorrem no repertório. Porém quando falamos da técnica de viola nos deparamos com uma incompatibilidade entre a escolha dos métodos de técnica tradicionais e o repertório para viola.

Os métodos mais tradicionais para viola são em sua maioria transcrições da técnica violinística e apesar desses métodos serem fundamentais para a base técnica tanto do violino quanto da viola, eles refletem praticamente a necessidade técnica do repertório para violino até o final do século XIX, com base na música tonal. O repertório solo para viola foi escrito quase que integralmente no século XX, utilizando uma linguagem e um idiomatismo específico desse instrumento, o que exige uma reestruturação na tradição técnica para viola evitando que os intérpretes estejam despreparados para tal situação.

**Palavras-chave:** viola; técnica; repertório; século XX

# A PRÁTICA DAS ESCALAS E MÉTODOS PARA VIOLA: A TRADIÇÃO TÉCNICA *VERSUS* A REALIDADE DO REPERTÓRIO

Marco Antonio Catto Ribeiro  
OSUFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
[marcocatto@gmail.com](mailto:marcocatto@gmail.com)

## 1 - História

A escrita musical para viola concentrava-se até o final do século XVII apenas dentro do repertório orquestral e camerístico e em comparação ao repertório violinístico, pouquíssimo se escreveu de relevante para viola solo nos períodos barroco e clássico. Esse processo de consolidação e solidificação do repertório solo para viola, que se iniciou no final do século XIX, exigiu que houvesse uma atualização na literatura técnica específica para viola. Herter Norton foi uma excelente camerista com a qualidade de tocar violino e viola e publicou o livro “The Art of String Quartet Playing” onde descreve as qualidades da viola, desde o lugar de seu timbre dentro de um quarteto até a sua função dentro das composições. Norton (1966) esclarece que apesar dos violinistas terem a possibilidade de tocar viola pela sua similaridade física e técnica é imprescindível que eles foquem seus estudos em métodos específicos para viola. A produção do som na viola é um fator determinante que distingue os dois instrumentos e exige um estudo próprio e independente do violino.

Existem inúmeras suposições sobre os motivos do repertório para viola solo não ter sido explorado paralelamente aos repertórios do violino e do violoncelo. As suposições vão desde o tamanho e projeção limitados dos instrumentos até o perfil daqueles que se dedicavam ao estudo da viola (NELSON 1972).

## 2 - Uma narrativa através das transcrições de métodos



Na versão para viola do método *Sixty Studies for the Violin* Op.45 de Franz Wohlfahrt (1833 - 1884), transcrito e editado por Merle J. Isaac e Ralph C. Lewis em 1938, consta uma observação dos editores onde eles explicam que até aquele momento (década de 40) muitos dos violistas eram “recrutados” do ranking dos violinistas. Os escritores julgavam que os intérpretes já traziam consigo a técnica básica do violino, porém com o crescimento das orquestras e cameratas em escolas públicas (nos Estados Unidos) surgiu um número maior alunos iniciando os estudos musicais diretamente na viola, expondo uma necessidade de métodos de técnica elementar para o instrumento (ISAAC e LEWIS 1938).

Em 1942, Charlotte Karman transcreveu para viola a versão do *Sistema de Escalas* do violinista e pedagogo Carl Flesch (1873 - 1944), e em seu prefácio já anunciou que seus contemporâneos estavam compondo importantes concertos e sonatas para viola, fato esse que exigia uma nova demanda técnica sobre os violistas (KARMAN 1941). Palavras muito parecidas com as de Charlotte Karman são encontradas em prefácios de outras transcrições para viola de métodos originalmente escritos para violino, como por exemplo o violista e professor Leonard Mogill que ao transcrever e adaptar *o Método de Escalas* de Jan Hřimalý (1844 - 1915). Mogil cita falhas na literatura para viola e lacunas a serem preenchidas (MOGIL 1939).

Max Aronoff, diretor fundador da *New School of Music* da Filadélfia e violista do *Curtis String Quartet*, transcreveu e editou os métodos para violino de Otakar Ševčík (1852-1934). Em 1946, na edição sobre mudanças de posição (Opus 8) Aronoff escreve em seu prefácio que, considerando as composições solos modernas e de música de câmara, somada à popularidade crescente da viola, a demanda técnica para viola é tão importante quanto a do violino (ARONOFF 1946).

O testemunho escrito desses editores esclarece e comprova o eminente crescimento do repertório para viola, porém, a intenção de todos esses editores/pedagogos/solistas era a de preencher os espaços vazios no repertório técnico para viola e permitir que a literatura técnica desse instrumento tivesse tantas opções quanto o violino. A importância e dificuldade do repertório para viola já alcançara a do repertório para violino, entretanto, esses editores pensavam mais em transcrever métodos violinísticos tradicionais do que criar novos métodos baseados em novas composições, sem levar em conta que muitos desses métodos foram



JORNAL DA ABRAV –

desenvolvidos no século XIX e não eram compatíveis com o idiomatismo presente no século XX.

### 3 - A consolidação do repertório

O repertório de viola estava sendo brindado com importantíssimos concertos para viola e orquestra, como o do húngaro Béla Bartók, escrito em 1945, no qual Bartók emprega inúmeras escalas inexistentes até então na metodologia técnica tradicional para viola. Também os concertos e as inúmeras sonatas para viola escritas nas décadas de 20 e 30 por Paul Hindemith onde ele utiliza uma escrita tonal, porém no seu sistema não-diatônico, e sempre explorando as dissonâncias nas cordas duplas. Essas peças, somadas à *Sonata Para Viola Solo* de György Ligeti, aos estudos e música de câmara de Alfred Uhl, à *Sonata Para e Piano* de Dmitri Shostakovich, ao *Concerto Para Viola e orquestra* de William Walton e tantas outras peças exemplificam uma parte do riquíssimo repertório para viola que exige uma técnica que transcende os métodos tradicionais. Essa nova técnica inclui diversos tipos de escalas não-tonais, como escalas de tons inteiros, octatônicas, pentatônicas e modais.

No repertório para a maioria dos concursos para orquestras profissionais, grandes festivais internacionais, competições, ou quaisquer outras modalidades de provas, veremos que na etapa de confronto dos concertos para violino são pedidos os concertos de Ludwig van Beethoven (1806), Piotr Tchaikovsky (1878), Johannes Brahms (1878), Felix Mendelssohn (1838-45) e Jean Sibelius (1903), enquanto que para viola as opções são os concertos de Béla Bartók (1945), William Walton (1929) e Paul Hindemith (*Der Schwanendreher*, escrito em 1935)<sup>15</sup>.

Apesar do repertório violinístico também receber composições brilhantes no século XX, existe uma resistência geral dos violinistas em executar esse repertório, mantendo-se uma preferência por obras de compositores que conservaram uma linguagem tonal e não muito distante do repertório romântico, como os concertos de Serguei Prokofiev (1916), Samuel Barber (1939) e Karol Szymanowski (1916). Até nos tempos atuais evita-se desbravar o *Concerto Para Violino* de Igor Stravinsky (1931), ou os concertos de Dmitri Shostakovich (no.1 de 1947 e o no.2 de 1967) e os concertos de

---

<sup>15</sup> Informações retiradas do site [www.musicalchairs.info](http://www.musicalchairs.info) onde consta regularmente informações sobre vagas oferecidas para concursos em orquestras, competições e festivais em inúmeros países.

JORNAL DA ABRAV –  
B. Bartók (nº1 de 1907 e o nº2 de 1937).

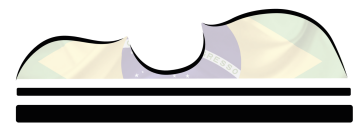
O pouco interesse dos violinistas em repertório que explora a técnica expandida ou linguagem moderna e contemporânea pode ser um reflexo do foco técnico em material composto exclusivamente no século XIX baseado na música tonal. Sheila Nelson coloca os problemas enfrentados por compositores como Charles Ives e Arnold Schoenberg que criticavam solistas prestigiados como Jasha Heifetz e outros que se recusavam a tocar suas peças alegando que não “caia bem na mão” ou seja, continha uma técnica de composição diferente daquela que eles estavam acostumados (NELSON 1972).

Salvo poucas exceções, como anexos em novas edições de métodos tradicionais (por exemplo, o *Sistema de Escalas* do Carl Flesch editado por Max Rostal) e o método de escalas de Ivan Galamian que incluem escalas de tons inteiros, cordas duplas em quartas, quintas, sétimas, segundas e arpejos com intervalos aumentados e diminutos, pouco se escreveu sobre a técnica violinística de forma ampliada e focada na linguagem contemporânea. Porém, os violistas não possuem a opção de focar no repertório anterior ao século XX, já que as peças originais para viola e de importância se limitam principalmente aos concertos de Carl Stamitz, Franz Hoffmeister, Georg Phillip Telemann, e poucas outras peças relevantes.

#### 4 - Os grandes solistas

Um fenômeno que contribuiu para o enriquecimento do repertório para viola foi o surgimento dos solistas internacionais que acabariam virando celebridades na viola, como o grande violista **William Primrose**, que foi quem encomendou o *Concerto Para Viola* de Béla Bartók exigindo que não houvesse limitações técnicas na parte do solo. Benjamin Britten dedicou à Primrose seu *Lachrymae* para viola solo. Primrose também transcreveu e editou inúmeras peças para viola, como a grande maioria dos concertos, os *Caprichos* e a *La Campanella* de Niccolò Paganini, Nocturne de Aleksandr Borodin, *Duetos* de Bartók e diversos métodos.

O *Concerto Para Viola* de Walton foi escrito para o célebre violista **Leonel Tertis**. Apesar de, a princípio, ter rejeitado a dedicatória, Tertis mudaria de ideia após o grande sucesso do concerto (NELSON 1972). Assim como Primrose, Tertis viria a editar e transcrever inúmeras peças para viola, como o *Concerto Para violoncelo* de Elgar e os



JORNAL DA ABRAV –

volumes dos métodos de Ševčík, compositores como Arnold Bax, Frank Bridge, Gustav Holts, Benjamin Dale e York Bowen iriam também dedicar composições para Tertis.

**Lillian Fuchs**, além de se tornar uma referência como violista tendo peças dedicadas a ela como os *Madrigais* de Bohuslav Martinů para viola e violino, também contribuiu bastante para a literatura técnica para viola. Fuchs compôs alguns métodos específicos para viola, incluindo os *16 Fantasy Études*, *Fifteen Characteristic Studies* e *Twelve Caprices* sendo eles métodos pioneiros focados no idiomatismo moderno. Nas *16 Fantasias* e nos *15 Estudos Característicos* Fuchs aborda diferentes pontos técnicos, preparando o intérprete para o nível e idioma de seus *12 Caprichos* (PEEVA 2011).

## 5 - Paralelo com o repertório brasileiro para viola

Há uma produção considerável de peças para viola no Brasil, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Tal repertório abrange peças para viola solo, duos com piano ou com violino, e até trios com clarinete e piano. Dentre elas pode-se citar as *Três Valsas Brasileiras para viola e piano* de Francisco Mignone (1969), *Interlúdio V Para Viola e Piano* de Edmundo Villani-Côrtez, as *Três Peças Para Viola* (1957) de César Guerra-Peixe, o *Concertino* e *Sonatina* para viola de Ernest Mahle, *Concerto para Viola* de Radamés Gnattali entre outros<sup>16</sup>.

Assim como no repertório universal para viola, existem peças que utilizam técnicas de composição e linguagem que fogem da técnica tradicional, como a *Sonata para Viola e Piano* (1982) e o *Concerto para Viola* de Claudio Santoro, as *Sete Miniaturas* de Carlos Almada para violino e viola ou o *Concerto para Viola* de Antônio Borges-Cunha, esse último com material rico em metáfora, utilizou uma matriz dodecafônica como base composicional e como estrutura geral baseou-se na razão áurea e na sequência de Fibonacci (KUBALA 2009). Borges Cunha utiliza uma grande gama técnica em seu concerto, com variações rítmicas complexas, ampla variedade de cordas duplas, e acordes com intervalos dissonantes, harmônicos artificiais, e outros recursos que englobam a técnica expandida da viola, tornando-o um concerto de grande dificuldade, porém com sua exequibilidade cuidadosamente verificada por Ricardo

---

<sup>16</sup> Algumas partituras se encontram em sites como <http://www.sesc.com.br/sescpartituras/> (SESC Partituras), [Música Brasilis](http://www.musicabrasilis.org.br/pt-br) <http://www.musicabrasilis.org.br/pt-br> ou no site da Academia Brasileira de Música <http://www.abmusica.org.br/>  
Edição nº1 - Dezembro de 2021

JORNAL DA ABRAV –

Kubala, permitindo que esse concerto possa ser englobado no repertório dos grandes solistas (KUBALA 2009).

## 6 - Conclusão e proposta técnica.

Em todo o repertório para viola, existem inúmeras situações de incompatibilidade de peças que apresentam técnicas de composição que não são englobadas na literatura técnica tradicional. Isso torna claro que uma reestruturação na grade curricular e no conceito dos professores de viola pode potencializar o aprendizado dos estudantes. Porém, é necessário fazer um levantamento da literatura atual e o que ela nos oferece.

Um dos métodos mais completos disponíveis é o *Scales, Arpeggios, and Double Stops for the Violist* do violista e compositor americano Michael Kimber. Esse método já se encontra em sua quarta edição, tendo sido publicado primeiramente em 1993. Assim como Lillian Fuchs, Michael Kimber é violista, camerista e compositor. Kimber tem produzido além de inúmeras composições para uma, duas, três e quatro violas, métodos de técnica para viola. O sistema de escalas de Kimber, engloba não somente toda base tonal que encontramos na literatura tradicional, mas também escalas e outras estruturas que encontramos no idiomatismo do século XX, como por exemplo, escalas de tons inteiros (de dois tipos com tríades aumentadas), octatônicas (com sétima diminuta), pentatônicas (maior pentatônica, menor pentatônica, suspensa, Man Gong, Ritusen, escala de blues), escalas modais (transpostas em várias tonalidades), escalas japonesas (In Sen, Hirajoshi), escala húngara, enigmática, napolitana e dominante bebop. Além de contar com uma introdução com instruções de como estudar cada item do livro e informações sobre tipos de afinações (pitagórica, natural, temperada). Kimber escreveu também o método *Twentieth-Century Idioms for Violists* onde, através de 15 estudos, ele põe em prática as diversas formas de escalas e sistemas de escrita do século XX, como exercícios com escalas pentatônicas, quartal, dodecafônica, poliharmonia e estudos com células aleatórias, todos os estudos comentados e com orientações de como estudar (KIMBER 2011).

O método *Accidentals happen!* de William H. Somach também foca em inúmeros tipos de escala, tendo ainda as escalas Hindus, Árábicas, Espanholas e Judaicas, porém sem acrescentar as cordas duplas e arpejos (SOMACH 2008).

Com o crescimento do repertório solo, houve um aumento na procura de violas de

JORNAL DA ABRAV –

tamanhos maiores. Lionel Tertis, por exemplo, encomendou violas com 43 centímetros de fundo (NELSON 1972). Pensando no tamanho das violas atuais, Barbara Barber publicou o livro *Scales for Advanced Violists*, onde apresenta sugestões de dedilhados que evitam o excesso de tensão dos dedos, impedindo assim lesões na mão esquerda (BARBER 2005).

É possível, a partir da literatura disponível, não só implementar uma complementação na técnica tradicional de viola como elaborar métodos específicos para cada linguagem composicional que surge na música atual.

## 7 – Referências

NORTON, Herter. *“The Art of String Quartet Playing”*. New York: The Norton Library, 1966.

WOHLFAHRT, Franz: *Foundation Studies for the viola*. Transcrito e adaptado por ISAAC, J. Merle e LEWIS, Ralph C. New York Editora: Carl Fischer, 1938.

FLESCHE, Carl: *Scale System*. Adaptado por Charlotte Karman. New York: Carl Fischer, 1942.

MOGILL, Leonard. *Mogill Scale Studies for Viola based on the Hrimaly Studies for the violin*. New York City: G. Schirmer, Inc, 1939/1967.

ŠEVČIK, Otakar. *Shifting (Changing the Position) Opus 8*. Transcrito e editado para viola por Max Aronoff. King of Prussia: Theodore Presser Company, 1946.

NELSON, Sheila M.: *“The violin and viola: History, Structure, and Technique”*. New York: Dove Publications INC., 1972.

PEEVA, Teodora. *“Lillian Fuchs: violista, teacher, and composer; Musical and pedagogical aspects of the 16 Fantasy études for viola”*. Tese de doutorado em música (110f.). School of Music, Louisiana State University, Baton Rouge, 2011.

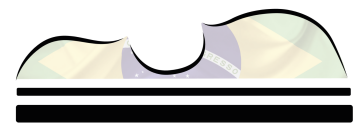
KUBALA, Ricardo. *“O concerto para viola e orquestra de Antônio Borges-Cunha: A obra e uma interpretação”*. Tese de doutorado em música. UNICAMP - Campinas 2009.

KIMBER, Michael. *“Scales, Arpeggios, and Double Stops for the Violist”*. 4ª Edição 2011. Soundpoint music. Iowa City.

KIMBER, Michael. *“Twentieth-Century Idioms for Violists”*. Soundpt Music 2012. Iowa City.

BARBER, Barbara. *“Scales for Advanced Violists”*. Preludio Music Inc . Estes Park, Colorado 2005

SOMACH, William H. *“Accidentals Happen!”*. Middletown, DE: Somaxmusic 2008.



## PREPARAÇÃO DE EXCERTOS ORQUESTRAIS PARA VIOLA: IDENTIFICANDO OS DESAFIOS TÉCNICOS E MUSICAIS

*Laís Guimarães dos Santos Costa*

*Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*

*lalaj\_020@hotmail.com*

Orientadora: Suzana Kato

**Resumo:** O objetivo geral desse artigo foi identificar os principais desafios técnicos e interpretativos de quatro excertos de viola recorrentemente solicitados em audições de orquestras brasileiras. Realizou-se o levantamento de informações sobre possíveis critérios avaliados numa prova de orquestra e exemplos de exercícios que possam auxiliar a solucionar os desafios de cada trecho orquestral. Esses dados foram coletados em entrevistas com violistas profissionais com experiência em bancas examinadoras de orquestras sinfônicas. Os excertos foram selecionados a partir de editais de concursos de orquestras brasileiras dos últimos cinco anos. Os resultados apresentados nesse artigo poderão contribuir na otimização do estudo de trechos orquestrais de viola e possivelmente de outros instrumentos.

**Palavras-chave:** Excertos orquestrais; Viola; Desafios; Técnica; Audição orquestral.

# PREPARAÇÃO DE EXCERTOS ORQUESTRAIS PARA VIOLA: IDENTIFICANDO OS DESAFIOS TÉCNICOS E MUSICAIS

Laís Guimarães dos Santos Costa, (Escola de Música da Universidade Federal da Bahia),  
lalai\_020@hotmail.com

## 1. Introdução

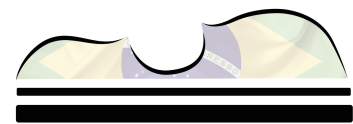
Excertos orquestrais são trechos específicos extraídos do repertório sinfônico orquestral e são sempre solicitados em audições de orquestras profissionais. “Excertos orquestrais têm sido requeridos cada vez mais frequentemente em audições de orquestras e festivais de música, sendo esta, uma das formas mais utilizadas em seleção para atestar a condição técnica musical dos candidatos” (PONTES, 2016, p. 83). Diante disso, pergunta-se: quais as características técnicas mais importantes de cada excerto e como prepará-los? Partindo dessa premissa, o presente artigo busca identificar os desafios técnicos e musicais contidos nos trechos selecionados e sugere meios eficientes de preparação desse repertório.

“Para tornar-se um músico performer em nível competitivo no restrito mercado da música, são necessárias, desde o início, escolhas de boas estratégias que visem a otimização do tempo de estudos técnicos” (OLIVEIRA, 2019, p. 49). Nesse sentido, pesquisas sobre a prática deliberada descrevem a necessidade da busca por estratégias para a obtenção de um estudo eficaz. Segundo Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993, p. 368), “A prática deliberada inclui atividades que foram especialmente projetadas para melhorar o nível atual de desempenho<sup>17</sup>”. A estratégia para um estudo eficiente de excertos orquestrais poderá render bons resultados numa prova de orquestra.

Em um artigo para a revista *American String Teachers Association*, Brandolino

---

<sup>17</sup> *Deliberate practice includes activities that have been specially designed to improve the current level of performance.*



JORNAL DA ABRAV –

(1999) realizou entrevista com três regentes de diferentes orquestras, nas quais coletou dados sobre o que eles escutam e esperam de um candidato em uma audição. Os três mencionam aspectos como: sonoridade consistente, boa afinação, habilidade de misturar-se ao naipe correspondente, boa precisão rítmica, clareza na execução, capacidade de compreender o estilo de cada excerto e musicalidade. Todos esses aspectos foram citados como elementos essenciais para o sucesso numa audição.

## 2. Metodologia

A coleta de dados foi realizada através de entrevistas semiestruturadas com seis violistas profissionais com experiência em banca de audição orquestral. Os violistas entrevistados foram: Laura Jordão (Professora de viola da Universidade Federal da Bahia e violista da Orquestra Sinfônica da Bahia), Gabriel Marin (Violista da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo e professor de viola do Instituto Baccarelli), Jairo Chaves (Chefe de naipe da Orquestra Sinfônica de Londrina e da Orquestra de Câmara de Londrina), Camila Meireles (Professora de viola e música de câmara da Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Horácio Schaefer (Spalla do naipe de viola da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e professor da Academia da OSESP) e Adriana Schincariol (Violista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal). Levantou-se dados sobre critérios gerais avaliados em um concurso de orquestra, características dos desafios encontrados em cada excerto selecionado e possíveis relações desses desafios com métodos de técnica do instrumento.

Foram selecionados quatro excertos para viola recorrentes em editais de orquestras profissionais do Brasil, levando em consideração editais dos últimos cinco anos, tais como: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (2018), Orquestra Sinfônica do Paraná (Nº 02/2017), Orquestra Sinfônica da Bahia (Nº 06/2021), Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia (Nº 02/2016), Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (2020), Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo (Nº 001/2019), Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz (2021), Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Nº 01/2021) e Orquestra Filarmônica de Goiás (Nº 19/2021). Também foi levado em consideração a escolha de excertos que apresentam aspectos técnicos contrastantes. Os excertos selecionados foram: Ludwig Van Beethoven - Sinfonia n. 5 (2º movimento: Início até 10; 50 até 59; 99 até 106), Johannes Brahms - Variações sobre um tema de Haydn (variação V), Anton Bruckner - Sinfonia n.4 (2º movimento: Do compasso 51 ao 83; 153 ao 187) e Piotr Ilitch Tchaikovsky - Sinfonia n.6 (1º movimento: Início *Allegro non troppo* até 12 depois de C).

## 3. Discussão dos resultados

### 3.1. Critérios Gerais de avaliação

Edição nº1 - Dezembro de 2021



De acordo com os dados obtidos nas entrevistas, em uma audição, os candidatos são avaliados a partir dos seguintes critérios:

### 3.1.1. Critérios de classificação:

Todos os entrevistados mencionaram precisão rítmica e afinação como critérios básicos para a classificação de um candidato. Outros critérios também foram citados mais de uma vez nas entrevistas, sendo eles: boa execução das dinâmicas e qualidade sonora.

### 3.1.2. Critérios de desempate:

Como critérios de desempate (quando é necessário selecionar uma certa quantidade de candidatos entre os classificados) foram mencionados aspectos relacionados à estética musical, tais como: qualidade do vibrato; saber interpretar musicalmente e tecnicamente dentro do contexto do período obra; domínio das técnicas de arco; técnica de mão esquerda (articulação dos dedos e mudança de posição); postura e desenvoltura de palco.

## 3.2. Características dos desafios técnicos e musicais dos excertos e suas respectivas soluções através do estudo de métodos de técnica do instrumento

### 3.2.1. Ludwig Van Beethoven: Sinfonia n. 5 (2º movimento: Início até 10; 50 até 59; 99 até 106)

<b>Desafios técnicos e musicais</b>	<b>Quantidade de respostas</b>
Precisão rítmica	6 de 6
Mudança de corda	6 de 6
Dinâmica	4 de 6
Distribuição de arco	3 de 6

**Quadro 1 – Desafios técnicos e musicais (Ludwig Van Beethoven Sinfonia n. 5 - 2º movimento: Início até 10; 50 até 59; 99 até 106) mencionados nas entrevistas para o presente artigo. Fonte: Elaborado pela autora.**

Os desafios unanimemente citados pelos entrevistados para esse excerto foram a precisão rítmica (capacidade de manter o andamento sem perder o pulso e a capacidade de executar o valor real de cada figura rítmica) e a mudança de corda (não ter arritmia durante a troca de corda, ter controle da velocidade de arco e controle da

JORNAL DA ABRAV –

dinâmica). Outros aspectos importantes também foram mencionados, tais como: a distribuição de arco (ser capaz de utilizar a mesma quantidade de arco em todos os compassos); dinâmica (estar atento às dinâmicas de forte e piano súbito).

Os métodos de técnica sugeridos pelos entrevistados para o estudo desse excerto são basicamente para o aperfeiçoamento da técnica de arco em *legatto* com mudança de corda.

- O. Sevcik op.1 (2003) – Exercício n. 11 (variações 3 e 4): Exercício para troca de corda (mudança de corda com ligadura). Esse estudo propõe a utilização de cordas soltas para a realização da mudança de corda. As variações sugeridas apresentam grandes ligaduras, incentivando o estudo da distribuição de arco e ponto de contato.
- R. Kreutzer (1960) – Exercício n.14: Estudo de *legato*. Realizar esse estudo com variações de dinâmica, ligaduras e ritmo, a finalidade de realizar o estudo dessa forma é conseguir trabalhar todos os aspectos aqui citados, os quais estão presentes ao longo de todo esse excerto.
- R. Kreutzer (1960) - Exercício n.2 (variação 6): Utilizar arcada da primeira variação de tema do excerto (compassos iniciais do trecho), com o intuito de se concentrar no estudo das figuras rítmicas com ligaduras, conforme exemplo abaixo:



Imagem 1 – Exemplo para o exercício Kreutzer n.2 (variação 6), estudo com ligaduras similares aos três primeiros compassos desse excerto. Fonte: Elaborada pela autora, 2021.

### 3.2.2. Johannes Brahms: Variações sobre um tema de Haydn (variação V)

Desafios técnicos e musicais	Quantidade de respostas
Técnica de arco <i>staccato</i>	6 de 6
Acentuações	6 de 6
Precisão rítmica	5 de 6
Dinâmica	5 de 6

Quadro 2 – Desafios técnicos e musicais (Johannes Brahms: Variações sobre um tema de Haydn - variação V) mencionados nas entrevistas para o presente artigo. Fonte: Elaborado pela autora.

Mencionado como trecho para demonstração da agilidade e qualidade da execução do

JORNAL DA ABRAV –

golpe de arco em *staccato* em diferentes dinâmicas, sempre mantendo o andamento, com uma boa qualidade sonora. Uma outra característica muito importante nesse excerto são as acentuações deslocadas em quáiltera, o que resulta no entendimento de uma acentuação fora do padrão, ou seja, acentuação fora do tempo forte (cabeça do compasso).

Exercícios de técnica sugeridos para auxiliar na solução dos desafios técnicos dos excertos:

- R. Kreutzer (1960) – Exercício n.5 (variação 17 – substituir a articulação das notas desligadas por *spiccato*). Esse estudo servirá para uma boa execução da sequência de duas colcheias ligadas sucedidas por colcheias desligadas em *spiccato*. É recomendado estudar esse exercício com o auxílio do metrônomo variando as dinâmicas, pois esse excerto é para demonstração da capacidade em realizar um bom *spiccato* em diferentes dinâmicas. Exemplo de estudo abaixo:



Imagem 2 – Exemplo para o estudo do R. Kreutzer – Exercício n.5 (variação 17 – substituir a articulação das notas desligadas por *spiccato*). Fonte: Elaborada pela autora, 2021.

- O. Sevcik op.1 (2003) – Exercício n. 26 (variação 22 – substituir a articulação de *detaché* por *spiccato*). Esse é um outro estudo proposto para o trabalho de quáilteras em *spiccato*. Exemplo a seguir:



Imagem 3 – Exemplo para o estudo do O. Sevcik op.1 – Exercício n. 26 (variação 22 – substituir a articulação de *detaché* por *spiccato*). Fonte: Elaborada pela autora, 2021.

3.2.3. Anton Bruckner: Sinfonia n.4 (2º movimento: Do compasso 51 ao 83; 153 ao 187)

Desafios técnicos e musicais	Quantidade de respostas
Controle/distribuição de arco	4 de 6
Qualidade sonora	3 de 6
Conexão e direcionamento de frase	3 de 6
Qualidade do vibrato	3 de 6

Edição nº1 - Dezembro de 2021

JORNAL DA ABRAV –

Destreza rítmica	1 de 6
Dinâmica	1 de 6

**Quadro 3 – Desafios técnicos e musicais (Anton Bruckner: Sinfonia n.4 - 2º movimento: Do compasso 51 ao 83; 153 ao 187) mencionados nas entrevistas para o presente artigo. Fonte: Elaborado pela autora.**

Os desafios técnicos e musicais mencionados pelos entrevistados para esse excerto são basicamente sobre sonoridade, pois esse é um trecho para demonstração de destreza melódica do período romântico. Nas entrevistas, foi citada a importância do controle e distribuição de arco, sendo que a finalidade é a busca de uma diversidade sonora dentro do contexto histórico da peça. Foi constatado que esse é um bom exemplo de um trecho melódico com contrastes de dinâmicas, qualidade sonora, direcionamento de frase e destreza rítmica. Dentro desse contexto, a qualidade do vibrato também é importante, executando esse aspecto de forma tranquila e ritmicamente perfeito.

Exercícios de técnica sugeridos para esse excerto:

- R. Kreutzer (1960) – Exercício n.4: Estudar sem ligaduras e sem ponto nas notas; pensar na distribuição de arco e utilizar a articulação de arco em *detaché*.



Imagem 4 – Exemplo para estudo do Kreutzer – Exercício n.4. Fonte: Elaborada pela autora, 2021.

- O. Sevcik op.1 (2003) – Exercício n.12 (variação a): Estudo de *detaché* com a maior conexão possível de arco; atenção a sonoridade e acidentes das notas.

3.2.4. Piotr Ilitch Tchaikovsky: Sinfonia n.6 (1º movimento: Início *Allegro non troppo* até 12 depois de C)

Desafios técnicos e musicais	Quantidade de respostas
Técnica de arco ( <i>ricochet, spiccato e legato</i> )	6 de 6

## JORNAL DA ABRAV –

Dinâmica	5 de 6
Mudança de corda	2 de 6
Qualidade sonora	2 de 6
Distribuição de arco/ponto de contato	2 de 6

**Quadro 4 – Desafios técnicos e musicais (Piotr Ilitch Tchaikovsky Sinfonia n.6 - 1º movimento: Início *Allegro non troppo* até 12 depois de C) mencionados nas entrevistas para o presente artigo. Fonte: Elaborado pela autora.**

Um dos aspectos mais mencionados durante as entrevistas desse excerto são as variedades de golpes de arco, tais como: *ricochet*, *spiccato* e *legatto*. Então, para que haja uma boa execução desse excerto é necessário ter um bom domínio dessa variedade de articulações de arco. Características sobre a estética musical também foram muito citadas entre os entrevistados, destacando aspectos como reguladores de dinâmica, ponto de contato, distribuição de arco, direcionamento de frases, tipo de som e o tipo de expressão (principalmente em momentos que são soli de naípe, sendo que uma das características observadas em um candidato numa audição é se o som dele poderá se adequar ao som do naípe da orquestra ao qual estará submetendo-se a avaliação).

Longos saltos entre diferentes cordas (Ex: três compassos depois da letra B) também foram citados como habilidades muito observadas durante a execução desse excerto, pois são passagens que requerem atenção por se tratar de trechos com figuras rítmicas ágeis na dinâmica de piano, com som limpo, boa distribuição de arco, um bom ponto de contato do arco e calcular uma boa angulação do cotovelo direito de maneira que não haja uma mudança brusca do arco entre as cordas.

Estudos propostos para esse excerto:

• R. Kreutzer (1960) – Exercício n.2 (variação 14): Utilizar arcada do excerto, compassos 21-23 e 32-34. O intuito desse estudo é focar numa boa execução da articulação e mudança de arco entre duas notas ligadas seguidas de duas notas desligadas e em *staccato* na dinâmica de *piano* com figuras rítmicas com tempos equivalente a semicolcheias no andamento de *allegro non troppo*. Esse exercício poderá ser realizado em um andamento bem lento como forma de estudo. Exemplo a seguir:



**Imagem 5 – Exemplo para o Kreutzer – Exercício n.2 (variação 14) para estudo dos compassos 21-23, Edição nº1 - Dezembro de 2021**

JORNAL DA ABRAV –

33-34 e similares desse excerto. Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

• O. Sevcik op.1 (2003) – Exercício n.26 (variação 165): Estudo de *ricochet*. Essa articulação de arco está presente entre os compassos 42 e 48 desse excerto. Esse exercício pode ser praticado com a ajuda de um metrônomo em diferentes andamentos. O objetivo é alcançar agilidade desse golpe de arco.

#### 4. Considerações finais

A escolha de excertos numa prova de orquestra não é aleatória, pois os trechos orquestrais abordam fundamentos técnicos e musicais que os candidatos precisam provar que são capazes de dominar. Para uma audição de orquestra é necessário estar ciente do que a banca quer avaliar, buscando interpretar o repertório solicitado o mais próximo possível do que ela espera que um candidato execute, dentro da sua própria maneira de tocar.

Os dados obtidos nesse artigo sobre quatro trechos de orquestra servem como exemplo de como saber observar qualquer outro excerto, incentivando um instrumentista a analisar as partituras, a fim de reconhecer as características técnicas de cada peça solicitada numa audição e buscando maneiras objetivas de praticar os desafios técnicos e musicais.

#### 5. Referências bibliográficas

BRADOLINO, L. Tony. *Winnings an Orchestral Audition: Advice from the PROS*. *American String Teacher*, volume 49 issue 2, pages(s): 29-31, 1 de maio, 1999.

KREUTZER, Rodolphe. *Forty-two Studies: for viola, Kalmus edition. K 04285: Belwin Mills Publishing Corp.* 1 de janeiro de 1960.

K. ERICSSON, R. KRAMPE, e C. TESCH-ROMER. *The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance*. *Psychological Review*, 1993, Vol. 100. No. 3, p.363-406.

Lista de Repertório para audição Orquestra Filarmônica de Minas. Disponível em: <[https://filarmonica.art.br/wp-content/uploads/2014/10/2018-filarmonicamg\\_audicoes-viola-tutti.pdf](https://filarmonica.art.br/wp-content/uploads/2014/10/2018-filarmonicamg_audicoes-viola-tutti.pdf)> Acesso em: 20 nov 2020.

OLIVEIRA, Jônatas Zacarias de. *Reflexões sobre a importância da prática deliberada para otimização da performance musical do clarinetista*. Salvador, 2019. 95 f. Trabalho de conclusão final de mestrado, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31420/1/MEMORIAL%20E%20ARTIGO%20FINAL%20P%c3%93S%20DEFESA6.pdf>> Acesso em: 28 out 2021.

JORNAL DA ABRAV –

Orquestra Sinfônica da Bahia. Processo Seletivo de Músicos. Publicação do Edital nº6/2021. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1hhwWx8jkw65dhbj7JI4YsZi1OSNybaGb>>. Acesso em: 28 out 2021.

Orquestra Sinfônica da UFBA. Edital nº 02/2016 – Retificado Concurso público para servidor técnico – administrativo. Temas para prova prática músico, página 19. Disponível em: <[https://concursos.ufba.br/sites/concursos.ufba.br/files/tecnicos/1\\_ufba\\_edital\\_retificado\\_-\\_14\\_08\\_2017.pdf](https://concursos.ufba.br/sites/concursos.ufba.br/files/tecnicos/1_ufba_edital_retificado_-_14_08_2017.pdf)>. Acesso em 20 nov 2020.

Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. EDITAL DE CONCURSOS PÚBLICOS - FOSPA Nº 01/2021. Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Disponível em: <[https://concursospublicacoes.s3.amazonaws.com/615/publico/edital\\_abertura/edital\\_abertura\\_615611ff7695e8c5.pdf?id=6124f186b23cd](https://concursospublicacoes.s3.amazonaws.com/615/publico/edital_abertura/edital_abertura_615611ff7695e8c5.pdf?id=6124f186b23cd)>. Acesso em: 24 ago 2021.

Orquestra Sinfônica do Espírito Santo. Edital de processo seletivo simplificado/secult nº 001/2019. Edital da Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo. Disponível em:<<https://secult.es.gov.br/Media/secult/2019/EDITAL%20DE%20PROCESSO%20SELETIVO%20SIMPLIFICADO%20SECULT%20N%C2%B0%20001%202019.pdf>>. Acesso em 15 mar 2021.

PALCOPARANÁ, Orquestra Sinfônica do Paraná. Edital de Abertura PROCESSO SELETIVO SIMPLIFICADO Nº 02/2017 – MÚSICOS. Disponível em: <[http://publicacoes.fundatec.com.br/portal/concursos/editais/edital\\_425320004178.pdf](http://publicacoes.fundatec.com.br/portal/concursos/editais/edital_425320004178.pdf)> Acesso em 20 nov 2020.

PONTES, L. *Sugestões para a preparação de excertos orquestrais do romantismo para viola*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.2, 2016, p. 83-90.

SEVCIK, Otakar. *School of technique, op. 1, Part 1: for viola arranged by Lionel Tertis; exercises in the first position*. 3914: Bosworth & Co. Ltd. 1 de dezembro de 2003.



## ***DON JUAN* DE RICHARD STRAUSS: ESTRATÉGIAS DE PREPARAÇÃO PARA A SOLUÇÃO DE PROBLEMAS**

***Autores:***

*Luciano Pontes*

*Universidade Federal de Goiás*

*lucianopontes@ufg.br*

**Resumo:** Este artigo propõe alguns exercícios que podem ajudar violistas na preparação técnica de alguns trechos do excerto *Don Juan* de Richard Strauss. O objetivo principal deste artigo é sugerir alternativas de estudo para cinco trechos desta obra no sentido de contribuir para a otimização e aprendizagem deste excerto. Verificamos a necessidade de um estudo planejado voltado para a solução de problemas e de estratégias que ajudem os violistas no processo de entendimento e aprendizagem desta obra.

**Palavras-chave:** Excertos Orquestrais; Viola; Don Juan; Richard Strauss;



# ***DON JUAN* DE RICHARD STRAUSS: ESTRATÉGIAS DE PREPARAÇÃO PARA A SOLUÇÃO DE PROBLEMAS**

## **1. Introdução**

Tem sido cada vez mais comum em provas de orquestras e audições para festivais de música, o requisito de excertos orquestrais para a verificação das habilidades dos candidatos. Muitos dos excertos exigidos para violistas são peças virtuosísticas, contendo andamentos rápidos que exigem destreza técnica do intérprete, tanto na mão direita quanto na esquerda.

Assim, este tipo de repertório geralmente contém muitos elementos técnico-musicais que merecem a atenção do violista durante o estudo diário, dentre eles destacamos: precisão rítmica, fidelidade ao tempo, afinação, articulação, o conhecimento do contexto musical em que determinado excerto foi extraído, dentre outros (MCCARTY, 1988).

Qualquer imprecisão quanto ao ritmo e ao tempo, pode levar a banca a entender que se trata de um candidato com pouca experiência, culminando com a sua eliminação da seleção. Sobre a qualidade da afinação, ela pode ser julgada por uma banca através de duas formas: como a desafinação acontece e se é um problema recorrente durante a avaliação. Neste sentido, devemos considerar que há uma grande diferença entre acidentes de percurso e problemas crônicos de afinação. Em relação a articulação, é proposital em seleções, a escolha de excertos que contenham múltiplas variações na articulação e caráter, objetivando testar a condição do violista de reagir quanto a mudanças repentinas na articulação e caráter. Quanto ao contexto musical, geralmente a banca que julga uma audição não avalia apenas a condição de envolvimento do violista como se estivesse tocando em um recital solo, mas também a sua capacidade de moldar-se ao naipe de violas e também ao contexto musical de onde o excerto foi tirado (MCCARTY, 1988).

Nota-se que são muitos os desafios presentes na preparação de um determinado excerto orquestral. Neste sentido, Galamian (2018) e Auer (1921) consideram primordial o estudo voltado para a solução de problemas, ou seja, a prática deve ser voltada principalmente para o aperfeiçoamento das falhas que, geralmente,

JORNAL DA ABRAV –

acontecem em trechos considerados como desafiadores. Assim, constata-se a necessidade de uma prática eficiente que contribua para a consolidação da aprendizagem de determinado excerto.

Desta forma, este artigo pretende ajudar violistas na preparação do excerto orquestra *Don Juan* de Richard Strauss, contribuindo para que tenham uma aprendizagem sólida e eliminem certos hábitos inadequados na prática deste excerto. Assim, propomos neste artigo alguns exercícios de preparação para cinco trechos específicos da referida obra. Esta pesquisa não pretende realizar uma abordagem ampla que contemple toda a dificuldade inerente desta obra, mas propor exercícios para cinco trechos que apresentam dificuldades técnicas específicas.

## 2. *Don Juan* de Richard Strauss

Um dos desafios deste excerto é o contraste de dinâmicas e articulações. Dentre as características desta obra destacamos a densidade harmônica e polifônica, o colorido orquestral que permeia toda a obra, fazendo desta peça uma das mais desafiadores para violistas. Em linhas gerais, esta obra é “cheia de ímpetos e puro temperamento espumante” revelando uma polifonia orquestral que parece nunca repousar, sendo uma clara influência de Tristão e Isolda (BECKER, p. 499, 1995). Outra dificuldade presente neste excerto é a escrita de passagens virtuosísticas em andamentos bastante rápidos, exigindo do violista uma boa desenvoltura, tanto da técnica de mão direita quanto da esquerda, conforme discutiremos adiante.

### 2.1. Agrupando notas e variando o ritmo

Logo no compasso 06, temos um trecho com um dedilhado complexo que oferece muitos desafios ao violista, dentre eles destacamos a necessidade de o instrumentista desenvolver uma boa desenvoltura e elasticidade da mão esquerda. Sugerimos para este trecho, o estudo da passagem em pequenos agrupamentos de notas organizados de acordo com as mudanças de corda e com interrupções sempre que houverem trocas de cordas. Estas interrupções estão sinalizadas no exemplo a seguir através das pausas escritas, onde o violista deve aproveitá-las para realizar a antecipação do movimento de troca de corda.



Figura 1 – R. Strauss - *Don Juan*, op. 20, c. 06 / Agrupamento



Segundo Romanov (2009, p. 38), a prática de agrupar notas é um método de estudo que ajuda bastante a desenvolver a velocidade e fluência de determinada passagem, onde “todos os movimentos necessários para tocar as notas dentro de cada unidade são acionados por um único comando mental”, ou seja, um determinado trecho é dividido em pequenas unidades que são estudadas de forma isolada, assim, os movimentos podem ser estudados de forma antecipada.

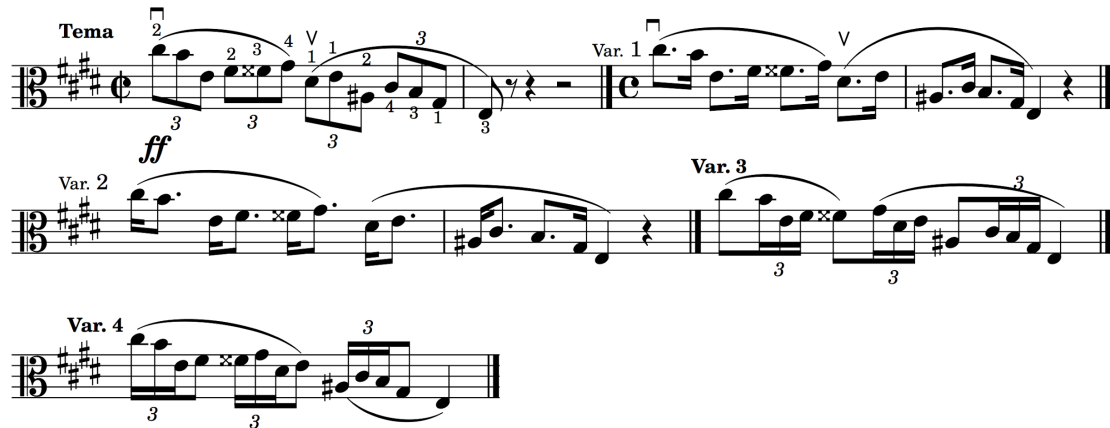
Praticar o referido trecho da forma com que sugerimos, pode ajudar o violista a obter melhor consciência sobre a antecipação necessária do braço e antebraço direito antes de cada alternância de corda, bem como alcançar mais segurança na mão esquerda ao se estudar cada dedilhado de forma separada e em cada corda correspondente.

Segundo Gerle (2015) a aplicação do conceito de antecipação é fundamental para se buscar uma perfeita coordenação física dos movimentos motores inerentes à determinado trecho. Segundo o autor, antecipação é a capacidade de o performer antecipar ou antever determinado movimento, tanto mental quanto físico. Este conceito tende a deixar os movimentos mais automatizados e orgânicos.

Outro benefício de se estudar a passagem anterior agrupando as notas, é orientar os dedos a se moverem de forma organizada, além de ajudar o violista a adquirir mais velocidade e precisão na execução. Recomenda-se iniciar o estudo proposto no exemplo anterior em andamento mais lento e aumentar gradativamente até o tempo final. Após conseguir tocar no andamento final, o violista deve, de forma lenta e gradativa, reduzir a duração das pausas entre os blocos, até que a passagem se torne homogênea, ou seja, um único bloco sem interrupções.

O uso de variações rítmicas pode ser um excelente método de estudo na busca pelo aprimoramento de uma determinada passagem. Segundo Fischer (2001) e Galamian (2004), quando um performer consegue tocar um determinado trecho com uma gama de arcaças diferentes, variações rítmicas e de acentos, provavelmente o trecho foi assimilado com precisão, tanto pela mente quanto pelo corpo. Assim, propomos o estudo do trecho anterior com 04 variações rítmicas, onde o violista pode estudar a velocidade do movimento dos dedos da mão esquerda de várias maneiras, conforme o exemplo que segue:

JORNAL DA ABRV –



The musical score consists of three staves. The first staff is labeled 'Tema' and includes fingerings (2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 3) and a dynamic marking of *ff*. It features a bowing mark 'V' and a fermata. The second staff contains 'Var. 1' and 'Var. 2', with 'Var. 2' having a bowing mark 'V'. The third staff contains 'Var. 3' and 'Var. 4', both featuring triplets and a bowing mark 'V'.

Figura 2 – R. Strauss - *Don Juan*, op. 20, c. 06 / Tema e Variações rítmicas

## 2.2. Estudo de correlação entre as notas

No exemplo abaixo, temos um trecho de notável complexidade quanto à afinação. Nesta passagem, sugerimos um tipo de estudo baseado nas relações intervalares entre as notas, possibilitando ao violista construir auditivamente a estrutura melódica da passagem, bem como sua memorização. Propomos o estudo a partir de quatro variações, sendo a primeira voltada para o reconhecimento da passagem, a segunda para o estudo da relação entre a primeira e segunda nota de cada quiáltera, a terceira variação entre a segunda e terceira notas e a quarta variação entre a primeira e a terceira nota, conforme exemplo abaixo:



The score consists of three staves, each representing a variation. 'Var. I' shows a triplet with fingerings 1, 2, 3, 0, 3, 4, 1, 1, 2, 0, 3, 4, 2, 0, 4, 3, 0, 1. 'Var. II' shows a triplet with fingerings 1, 2, 3, 0, 3, 4, 1, 1, 2, 0, 3, 4, 2, 0, 4, 3, 0, 1. 'Var. III' shows a triplet with fingerings 1, 2, 3, 0, 3, 4, 1, 1, 2, 0, 3, 4, 2, 0, 4, 3, 0, 1. 'Var. IV' shows a triplet with fingerings 1, 2, 3, 0, 3, 4, 1, 1, 2, 0, 3, 4, 2, 0, 4, 3, 0, 1.

Figura 3 – R. Strauss - *Don Juan*, op. 20, c. 32 / Correlação entre as notas

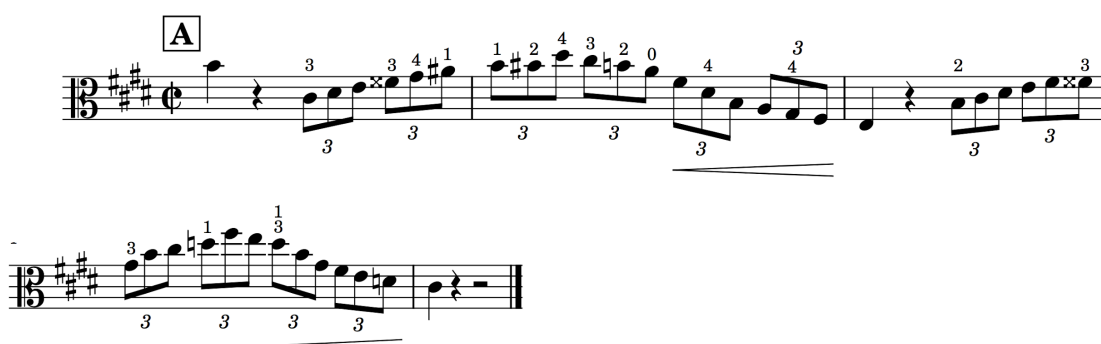
É muito importante o violista se atentar para as duas possibilidades de execução sugeridas para cada variação, a primeira em *detaché* com uma nota por arcada e a

JORNAL DA ABRAV –

segunda com as ligaduras propostas. O violista deve construir o trabalho sugerido no exemplo anterior de forma lenta e orgânica e, preferencialmente, utilizando um plano de velocidades que parte sempre do lento para o rápido.

### 2.3. Praticando destreza e elasticidade com variações

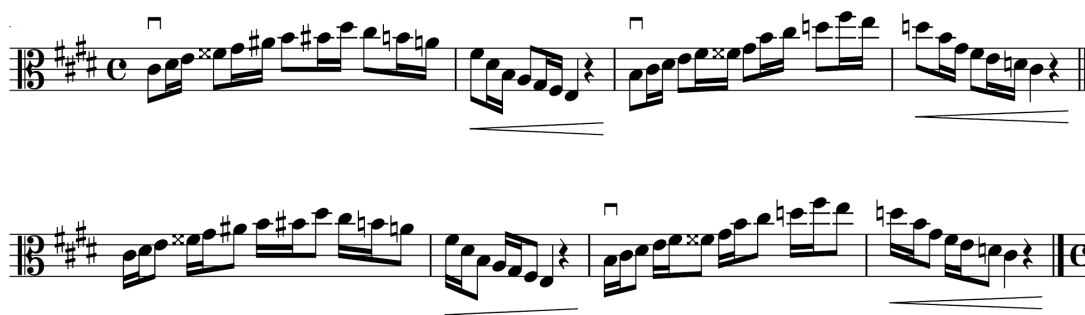
Na letra C do referido excerto, temos outro trecho em andamento rápido que exige do violista uma boa destreza e elasticidade da mão esquerda, conforme exemplo abaixo:



The image shows two staves of musical notation in 3/8 time, key of D major. The first staff is labeled 'A' and contains a sequence of notes with triplets and fingerings: 3, 3, 4, 1, 1, 2, 4, 3, 2, 0, 4, 4, 3, 2, 3. The second staff continues the sequence with triplets and fingerings: 3, 3, 1, 3, 1, 3, 3, 3.

Figura 4 – R. Strauss - *Don Juan*, op. 20, letra A / Tema

No exemplo a seguir, propomos duas possibilidades de variações rítmicas, onde o violista pode trabalhar a velocidade da passagem por pares de notas, sendo que no primeiro pentagrama a velocidade estaria nas segundas e terceiras notas, já no segundo nas primeiras e segundas notas. Todo trabalho realizado pelo violista em torno de variações rítmicas e de acentos, deve ser realizado organicamente e com calma, principalmente quanto ao andamento, para que não sejam criados maus hábitos e a mente e o corpo consigam executar com precisão os comandos necessários para a prática do exercício.



The image shows two staves of musical notation in 3/8 time, key of D major. The first staff shows a sequence of notes with accents on the second and third notes of each pair. The second staff shows a similar sequence with accents on the first and second notes of each pair.

Figura 5 – R. Strauss - *Don Juan*, op. 20, letra A / Variações rítmicas

JORNAL DA ABRAV –

Fischer (2001) observa que variar também os padrões de acentuação rítmica, certamente contribui para se dominar tecnicamente uma passagem com mais rapidez, principalmente porque produz um interessante efeito quanto a coordenação entre os próprios dedos da mão esquerda. São muitas as possibilidades de acentuações, sendo que no exemplo abaixo sugerimos três tipos de acentuações: na terceira, primeira e segunda nota, sendo que a sequência para praticá-las é livre segundo o critério do violista.



Figura 6 – R. Strauss - *Don Juan*, op. 20, letra A / Variações rítmicas

## 2.4. Aplicando os conceitos de ‘repetir e ligar’ e *dexterity*

Após a letra C, temos uma seção com escrita cromática (em amarelo) onde uma das principais preocupações deve ser com a afinação. É importante observar que em sequências cromáticas como estas, o violista deve pensar a afinação dos semitons formados com notas de mesmo nome mais afastados, e os semitons formados com notas de nomes diferentes mais próximos. Este é um princípio defendido por Fischer (2012), onde os semitons diatônicos e os cromáticos devem ser pronunciados de forma diferente. Para o autor a afinação de cromatismos não é realizada a partir de fórmulas matemáticas, mas a partir da relação das notas dentro de um contexto, onde não se deve desconsiderar a atração que existe entre as notas. Por exemplo, nos semitons diatônicos a nota anterior tende a ser atraída pela próxima, fazendo com que a anterior soe um pouco mais alta. Em geral, este tipo de afinação preza por exagerar as distâncias entre os intervalos, sendo utilizada principalmente em performances solo com o objetivo de produzir uma execução com mais brilho e efeito emocional na audiência.

JORNAL DA ABRAV –



Figura 7 – R. Strauss - Don Juan, op. 20, letra C

Como sugestão de estudo, propomos a prática desta passagem em *detaché*, especialmente nos trechos cromáticos escritos em quiálteras. Estudar este trecho com a articulação mais longa e em arcos separados, certamente melhora a percepção quanto à clareza de cada nota, sendo possível, inclusive, observar a afinação com mais minúcia. Outra maneira de se estudar esta passagem privilegiando a construção e escuta da afinação a partir das relações intervalares, é utilizar a técnica ‘repetir e ligar’, conforme exemplo abaixo:



Figura 8 – R. Strauss - Don Juan, op. 20, c. 54 / Repetir e ligar

Ainda sobre este trecho, podemos aplicar o conceito de *dexterity* ou destreza de Schradieck (1900), presente no seu livro 1 intitulado *The School of Violin Technics*. Sobre este conceito, o próprio autor cita que consiste em deixar o polegar relaxado, deixando os dedos caírem firmes e tirando-os da corda com energia, rapidez e elasticidade. Vejamos como adaptar este exercício nesta seção do excerto:

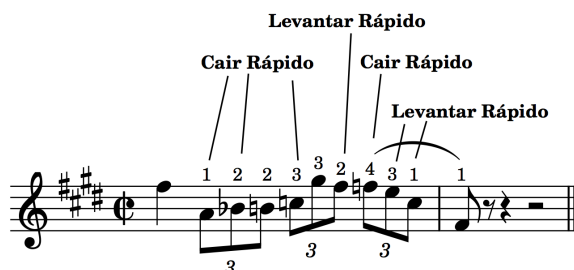


Figura 9 – R. Strauss - Don Juan, op. 20, c. 55 / Dexterity

Este estudo deve ser realizado primeiramente em andamentos lentos, procurando sentir os dedos caindo firmemente e com elasticidade, mas sem apertar o polegar contra o braço da viola. Posteriormente, o andamento deve ser acelerado e,

JORNAL DA ABRAV –

quanto mais rápido o trecho for estudado, mais discreto é o movimento de levantar e cair rapidamente e mais próximos da corda os dedos da mão esquerda se posicionam.

Nesta mesma obra, temos uma outra seção que apresenta dois desafios, um ligado ao sincronismo da mão direita com a esquerda e outro com mudanças de posição. No trecho abaixo, é comum violistas estudarem as quiálteras utilizando pressão excessiva e pouca quantidade no arco, isto gera uma sensação de falta de sincronismo entre as mãos pelo fato da pressão e a pouca quantidade de arco deixarem os movimentos da mão direita nas trocas de cordas mais lentos neste trecho, culminando com a sensação de que a mão esquerda está mais rápida do que a direita.

Sugerimos no exemplo abaixo que nos locais onde há a indicação de acento, o violista utilize uma quantidade maior de arco, mas com pouca pressão, isto poderá contribuir para um maior relaxamento da mão direita, sobretudo nas trocas de cordas. As notas que tendem a soar asfíxiadas devido a pressão excessiva, soarão com uma projeção sonora maior, facilitando a escuta do violista e, conseqüentemente, proporcionando uma unidade maior entre elas. Recomendamos que seja feito pelo violista, um plano de andamentos gradativos, partindo de tempos mais lentos para outros mais rápidos. Recomendamos aumentar o andamento sempre após tocar todas as variações.



The image displays a musical score for R. Strauss's 'Don Juan, op. 20, c. 34'. It features five staves of music. The first staff is labeled 'Tema' and includes fingerings (0, 4, 3, 0, 3, 1, 1, 2, 1, 4, 3) and accents (>). The following four staves are labeled 'Var. 1', 'Var. 2', 'Var. 3', and 'Var. 4', each showing variations of the main theme with different fingerings and accents. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

Figura 10 – R. Strauss - Don Juan, op. 20, c. 34 / Variações de acento

## 2.5. Preparando as mudanças de posições para o tempo final



JORNAL DA ABRAV –

O próximo trecho, apresenta uma dificuldade inerente à mudanças de posições. É comum violistas estudarem exaustivamente a seção abaixo de forma lenta, mas sem a preocupação de realizar a transição para o andamento final. É importante esclarecer que as mudanças de posições em andamentos rápidos devem ser estudadas em andamentos rápidos e não apenas lentamente. Se um violista estuda este tipo de mudança apenas em tempos mais lentos, quando tentar tocar em tempo o cérebro tende a não reconhecer aquele andamento por não ter sido treinado e acostumado a ele. Desta forma, propomos o estudo destas mudanças em dois formatos. O exemplo a seguir expõe a escrita conforme consta na partitura:

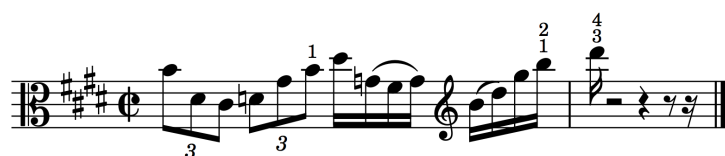


Figura 11 – R. Strauss - Don Juan, op. 20, c. 35 / Original escrito pelo compositor

O exemplo abaixo propõe um estudo voltado para a primeira mudança de posição entre as notas Sol e Si:



Figura 12 – R. Strauss - Don Juan, op. 20, c. 34 / Mudança de posição – Var. 1

O exemplo abaixo propõe um estudo voltado para a segunda mudança de posição entre as notas Sol e Si:



Figura 13 – R. Strauss - Don Juan, op. 20, c. 34 / Mudança de posição – Var. 2

Recomendamos que, após o estudo realizar estes exercícios, o violista introduza a mudança de posição no contexto da passagem com os ritmos originais escritos pelo compositor. Isto deve ser feito de forma gradativa, ou seja, introduzindo a cada repetição uma nota antes e outra depois da mudança, até que as mudanças estejam inseridas completamente dentro de todo o contexto.

### **3. Considerações finais**

A partir das análises realizadas e dos exercícios propostos, constatamos que os desafios deste excerto orquestral são inúmeros, destacando-se ritmo, afinação e caráter. Desta forma, recomendamos que seja feita uma preparação cautelosa, acompanhada de metrônomo e, principalmente, voltada para os desafios presentes nesta obra. Como se trata de um excerto com características estéticas muito variadas, a divisão da peça em seções pode ajudar o violista na organização da sua prática, podendo ajudá-lo a realizar um estudo consciente voltado para a solução de problemas.

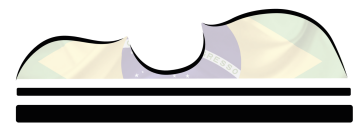
É importante lembrar o leitor sobre a necessidade da realização de um planejamento de aceleração do andamento para que a mente não perca de vista o tempo final do excerto. Todos os exercícios aqui sugeridos, devem ser iniciados em andamentos mais lentos para que, primeiramente, haja um entendimento de como eles funcionam. É importante que o violista avalie os resultados do estudo após executar os exercícios aqui propostos, principalmente quando houver a mudança do andamento para uma nova etapa. Assim, o violista garantirá um melhor rendimento no estudo, economizando energia e tempo durante a preparação. Ainda sobre o planejamento da aceleração de tempo, é importante observar que, no início da prática, a aceleração do andamento acontecerá de forma mais lenta e cadenciada, desta forma, o performer trabalhará com uma quantidade maior de andamentos. Na medida em que o violista desenvolve domínio técnico do trecho estudado, ele trabalhará com uma quantidade menor de andamentos, ou seja, a progressão de andamento do lento para o rápido será mais ágil. Após um certo tempo de prática, não há necessidade de se iniciar o planejamento em andamentos tão lentos como no primeiro contato do violista com os exercícios.

Esperamos que este artigo auxilie violistas e professores no ensino e aprendizagem desta obra, bem com encorajá-los a desenvolverem suas próprias estratégias durante a prática e o ensino deste excerto.

### **4. Referências bibliográficas**

AUER, Leopoldo. O Violino segundo meus princípios. Tradução de Luiz Amato, Robert Sutholz. Curitiba: Editora Prismas, 2018. 148p.

BECKER, Hartmut. “Don Juan”, poema sinfônico baseado em Nicolaus Lenau, op. 20. In: CSAMPAI, Átila; HOLLAND, Deitmar (Org.). Guia básico dos concertos: música



JORNAL DA ABRAV –  
orquestral de 1700 até os nossos dias; tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro:  
Civilização Brasileira, 1995. p. 499.

GALAMIAN, Ivan. Interpretacion Y Ensenanza Del Violin. Colômbia: Piramide Ediciones  
SA, 2004. 188p.

GERLE, Robert. A arte de praticar violino. Tradução de João Eduardo Titton. Curitiba:  
Editora UFPR, 2015. 146p.

MCCARTY, Patricia. A PREPARATION STRATEGY FOR SUCCESSFUL ORCHESTRA  
AUDITIONS. Journal of the American Viola Society, Illinois, n. 3, v. 4, p. 3-9, 1988.

ROMANOV, Elena. Scherzo-Tarantella de Henrik Wieniawski: um plano de estudo. Porto  
Alegre, 2009. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SCHRADIECK, Henry. School of Violin Technique. New York: G. Schirmer, 1899-1900.

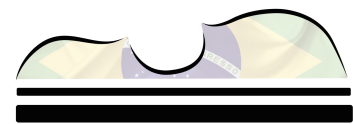
FISCHER, Simon. Basics. London: Edition Peters, 1997. 241p.

FISCHER, Simon. Practice. London: Edition Peters, 2001. 336p.

FISCHER, Simon. Scales. London: Edition Peters, 2012. 206p.

SCHRADIECK, Henri. School of Violin Technics – Book 1: Exercises for Promoting  
Dexterity. Schirmer: New York , 1986. 48 p.

STRAUSS, Richard. Don Juan, Op. 20; Orquestra Sinfônica. New York: Kalmus, 1933.  
Partitura. 8 f.

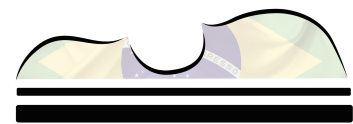


# A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DA IDÉIA MUSICAL: RELAÇÕES DOS PRINCÍPIOS ARISTOTÉLICOS NO ESTUDO DA MÚSICA

Emanuel Luiz Müller da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul),  
eluzms@gmail.com

**Resumo:** Na construção interpretativa é fundamental que haja dois tipos de trabalho: o de estruturar a ideia musical e o de materializá-la em música. Com base neste processo, o presente artigo trabalha, seguindo os princípios aristotélicos relacionados à matéria e forma, com o fim de analisar como se procede este trabalho na interpretação musical. Este texto também visa apresentar a importância do estudo teórico de música e de aprender com os grandes músicos, com a finalidade de tê-los como modelos para a interpretação, e também mostra o quão fundamental é o estudo da técnica no instrumento como processo de materialização desta ideia musical.

**Palavras-chave:** interpretação; construção musical; princípio aristotélico; matéria e forma; ideia musical; técnica;



# A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DA IDÉIA MUSICAL: RELAÇÕES DOS PRINCÍPIOS ARISTOTÉLICOS NO ESTUDO DA MÚSICA

Emanuel Luiz Müller da Silva

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul),

[eluizms@gmail.com](mailto:eluizms@gmail.com)

## 1. Introdução

Muitos falam a respeito de inspiração e de ideias, mas ao tratar de tais assuntos também se torna necessário abordar uma determinada questão: como materializar as ideias musicais? Sabe-se de que da mesma forma que nem só de pão vive o homem, nem só de inspiração vive o músico. É necessário que, antes de tudo, haja um trabalho consciente, conhecimento e estudo de repertório, técnicas e afins, para se estruturar um bom arcabouço que desenvolva uma interpretação artística bela e coerente.

No entanto, como se dá todo este processo? Como o músico pode desenvolver as ideias musicais e materializá-las em música por meio de seu instrumento? Para comentar a respeito deste processo é necessário comentar sobre o estudo, e este pode ser dividido em dois tipos: o estudo da música em si e o estudo do instrumento. Também muito se ouve de professores que, antes de ler a música com o próprio instrumento, há também a importância de se conhecer a música, registrar suas impressões e emoções e fazer uma pesquisa a respeito do compositor, da obra e de uma série de interpretações.

A partir disso, pode-se analisar o estudo da música conforme os princípios aristotélicos relacionados à forma e matéria. Nas palavras do professor de filosofia Benedito Nunes,

A matéria (*hyle*, em grego, que significa madeira ou material), o estofo das coisas, o material de que são feitas, nada pode gerar por si mesma. Simples potência ou possibilidade, a matéria, cujo sentido metafísico tem por base a conotação artesanal de *hyle*, necessita de uma forma (*morphe*), que a delimite e determine. Longe estamos, porém do universo platônico, em que a forma, como *ideia*, subsiste separada das coisas, no mundo inteligível. [...] A *forma* é causa intrínseca do nascimento, crescimento e conservação dos seres naturais. Ela é, para empregarmos a palavra consagrada que significa princípio originário e organizador, *enteléquia*. A alma, por exemplo, que anima ou dá vida ao organismo, é a forma, a enteléquia do corpo. Essas mesmas causas naturais, *matéria* e *forma*, aplicam-se à *arte*. Nesta última, a forma se identifica com a *ideia* concebida pelo artista. Ela é, portanto, um ato de sua inteligência que, através da *práxis* produtiva, determina a matéria gerando um novo ser, que denominamos *obra*. (NUNES, 2016, p.27s).

Em outras palavras, a ideia musical na mente do intérprete seria como se fosse a forma da obra musical, enquanto a sonoridade audível seria a matéria da mesma. É esta forma, quando bem estruturada, que faz em clara percepção a distinção entre o executante que toca uma obra de forma insípida e o que faz deveras arte.

Mas antes de tudo se torna necessário estruturar esta forma, esta ideia musical. Como isto se procede?

## 2. Estudo de forma e matéria em musical

### 2.1 A Construção da ideia musical

Aqui se torna mais evidente o quão fundamental são os estudos teóricos de música, que muitas vezes se tornam incompreensíveis para alguns estudantes da área. Contudo, quanto mais se passa o tempo, mais o estudante nota o quão elementar é o estudo de matérias como contraponto, harmonia, percepção musical, análise musical, história da música e estética, entre outras matérias. Todas elas são agregadoras de conhecimento para estruturar a ideia consciente do músico. Aqui se torna evidente aquele estudo, antes citado, de se fazer o estudo da música em si separado do estudo de instrumento. Pois quando o músico tem claro na sua mente o que se quer trabalhar artisticamente, torna-se muito mais fácil o estudo técnico para a materialização da

Edição nº1 - Dezembro de 2021



JORNAL DA ABRAV –  
música.

Dentro deste processo de estruturar a forma, isto é, a ideia musical, a filosofia aristotélica pode iluminar por meio de um de seus princípios: a *mimesis*, isto é, a imitação.

De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos, e é através da imitação que desenvolve seus primeiros conhecimentos. É igualmente por intermédio dela que todos experimentam naturalmente prazer. É indício disso um fato comum, a saber, experimentamos prazer com a visão de imagens sumamente fiéis de coisas que contemplaríamos penosamente do que constituem exemplos as formas dos animais selvagens mais repugnantes e dos cadáveres (ARISTÓTELES, 2011, p.42).

Referente a este prazer causado pela imitação, o intérprete busca, ao executar suas músicas, interpretar e imitar as emoções nelas expressas e tocar da melhor forma que expressa esta arte-confissão, muitas vezes realizadas pelos próprios compositores, como também era costume dos compositores românticos em tratar as músicas como confissões de suas paixões e de seus afetos<sup>18</sup>. Evidentemente que quando se trata da temática acerca de emoções e música se aborda, principalmente, a respeito de determinados estilos e como eles pensam os afetos na expressividade das obras musicais havendo, pois, uma variedade entre elas. Observa-se que a forma de representar as emoções e afetos no repertório romântico não é a mesma ao se expressar no repertório moderno e barroco, por haver as suas particularidades históricas e estéticas de estilo musical.

Por esta razão mesmo os afetos de drama e horror podem ser apreciados pelos ouvintes quando bem interpretados pelo músico. Qual contemplador não gostaria de ouvir e sentir a aura de mistério e tensão representada no primeiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven? Ou até mesmo de sentir a tristeza e o horror perpetrados no Quarteto para cordas nº8 de Shostakovich, ao retratar a música em memória das vítimas da guerra e dos regimes totalitários fascistas<sup>19</sup>?

---

<sup>18</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Revisão técnica da tradução Vicente Cechelero. 3ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 49s.

<sup>19</sup> cf. POSNER, Howard. Quarteto de cuerda No. 8 en Do menor, Op. 110: Dmitri Shostakovich. Hollywood Bowl. Disponível em <  
<https://es.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3734/string-quartet-no-8-in-c-mi>  
Edição nº1 - Dezembro de 2021

JORNAL DA ABRAV –

Porém a imitação também pode ser muito eficaz no próprio desenvolvimento da ideia musical, não somente a querer mimetizar os sentimentos para se expressar sonoramente em música, mas sim também ao visar ter um modelo para ter como inspiração ao interpretar.

Os professores de violino e viola da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)<sup>20</sup> em várias de suas aulas, principalmente na disciplina de Laboratório de Execução Instrumental, comentam da importância de assistir várias interpretações de bons violinistas, a fim de tê-los como modelo e inspiração para tocar, certificando o como eles tocam e se expressam na técnica e na própria musicalidade. Todo este estudo remete ao que Aristóteles fala no sentido de que por meio da imitação gera-se conhecimento.

Importante destacar que o termo “imitação” não deve ser levado ao termo estrito da palavra, de querer imitar tudo o que o virtuoso interpretou e tocou, calando, pois, a própria voz interpretativa. Este não é o sentido da “mimesis” que deve ser considerado para o músico, mas sim, o de captar a essência ou parte desta essência interpretativa do músico, a fim de construir a própria ideia musical. Seria como considerar, analogamente, a um literato que, ao escrever um livro, inspira-se nas obras de vários outros autores que o mesmo havia lido anteriormente. Como seria o caso de Goethe, em sua obra “Fausto”, que se inspira no livro de Jó (pelo diálogo e aposta entre Deus e o demônio) e na própria lenda medieval do pacto fáustico<sup>21</sup>.

Em virtude disso, o músico, ao trabalhar a sua ideia musical, ao analisar a interpretação dos bons músicos está enriquecendo a sua forma, isto é, o seu arcabouço musical em que ele virá a trabalhar na obra estudada.

## 2.2 O processo de materialização da ideia interpretativa

Sabe-se então da importância de enriquecer a ideia musical. No entanto, como se dá este processo de materialização desta? Aqui se encontra um abismo, como seria analogamente entre o céu e a terra, precisando de uma escada ou um pontífice para

---

nor-op 110>. Acesso em: 14 nov. 2021.

<sup>20</sup> Aqui se destacam os professores Camilo da Rosa Simões, Hella Frank e Fredi Gerling.

<sup>21</sup> cf. FELTRIN, Tatiana. *Fausto (Johann W. von Goethe)* | Tatiana Feltrin. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R9pTOP28yEQ>>. Acesso em: 14 nov. 2021. Duração: 28min 31s; DÂMARIS OBS. *Resenha Fausto | Johann von Goethe* | Dâmaris OBS. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P3CNJETB2q8>>. Acesso em: 14 de nov. 2021. Duração: 7min 54s.





JORNAL DA ABRAV –

haver esta passagem. Este pontífice na arte é realizado por meio da técnica e do estudo no instrumento musical.

Benedito Nunes explica, neste sentido, o significado palavra técnica (*Tékne* no grego, *Ars* no latim):

É *arte* no sentido lato: meio de fazer, de produzir. Nessa acepção, artísticos são todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa. Sob o aspecto dos atos que tais processos implicam, e que têm por fim um resultado a alcançar, *arte* é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente, orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir. Daí a conceituação de *arte* que Aristóteles fixou nos seguintes termos: *hábito de produzir de acordo com a reta razão*, isto é, de acordo com a ideia da coisa a fazer. Dentro desse significado, cabem tanto aquelas *artes* da medida e da contagem, que os antigos consideravam básicas, quanto as *manuais*, que possibilitam a fabricação de objetos destinados ao uso, e que saem das mãos dos artífices, e, por fim, as *artes imitativas*, como a Pintura, a Escultura, a Poesia e a Música. Foi a estas últimas que Aristóteles abrangeu genérica de *poesia* (*póiesis*)<sup>22</sup>, a qual, como se vê, significa muito mais do que ordinariamente se designa por esse termo. (NUNES, 2016, p.21).

Com base nisto, conclui-se que o trabalho técnico jamais visará como fim a própria técnica, mas sim como processo de condução ao seu verdadeiro fim que, no caso do instrumentista, é a música.

O instrumento é o porta-voz da ideia musical que está se materializando por meio dele e do músico que o toca. No entanto, é importante destacar que o papel da técnica é importantíssimo ao músico, pois quanto mais o músico tiver domínio da técnica no próprio instrumento, mais ele terá recursos para materializar e expressar a sua ideia musical, diferente daquele que não tem uma técnica estruturada que carecerá destes recursos.

Analogamente seria como um palestrante que tem muito conhecimento da temática a ser abordada no encontro, porém o mesmo tem sérios problemas de dicção e de oratória. Acaso ele conseguirá alcançar a qualidade que ele tanto espera se não visar aprimorar nas suas dificuldades? O mesmo vale para o músico levando-se

---

<sup>22</sup> *Póiesis* seria toda a arte que visa a criação, fabricação e produção de algo. Neste sentido se emprega também o músico ao compor uma música ou ao interpretá-la exerce de um artífice poético, criacionista, com o seu objeto criado ou recriado.



JORNAL DA ABRAV –  
em conta de que a música é comunicação.

Por esta razão torna-se essencial aos violistas, violinistas e demais instrumentistas a importância de se estudar escalas, arpejos, terças, sextas, oitavas, *son fillé*, golpes de arco, vibrato etc. Pois todos estes elementos técnicos, bem trabalhados na técnica pura e também no próprio repertório, favorecem a melhor materialização da ideia interpretativa musical.

### 3. Conclusão

Conclui-se que é importante que o músico tenha dois momentos de estudo: o de estudar a música em si (desenvolver a forma no sentido aristotélico, isto é, a ideia musical) e a de estudar o instrumento com a ideia já melhor estruturada. A partir disso, o músico que já em seu estudo contemplativo e analítico elabora como um arquiteto o planejamento e o desenho da casa, no momento em que estuda o seu instrumento, age como um engenheiro e como um pedreiro que põe mãos à obra na sua construção, para que no dia da inauguração desta construção musical, as pessoas possam contemplar a música tal como o artista a trabalhou. Pois a música não é uma obra de mera inspiração, mas sim de conhecimento, trabalho e construção de uma “catedral” musical.

### 4. Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, textos complementares e notas de Édson Bini. São Paulo: Edipro, 2011. 96p.
- DÂMARIS OBS. Resenha Fausto | Johann von Goethe | Dâmaris OBS. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P3CNJETB2q8>>. Acesso em: 14 de nov. 2021. Duração: 7min 54s.
- FELTRIN, Tatiana. Fausto (Johann W. von Goethe) | Tatiana Feltrin. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R9pTOP28yEQ>>. Acesso em: 14 nov. 2021. Duração: 28min 31s.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte* – São Paulo: Edições Loyola, 2016. 120p.
- POSNER, Howard. *Cuarteto de cuerda No. 8 en Do menor, Op. 110*: Dmitri Shostakovich. Hollywood Bowl. Disponível em <<https://es.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3734/string-quartet-no-8-in-c-minor-op-110>>. Acesso em: 14 nov. 2021.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Revisão técnica da tradução Vicente Cechelero. 3ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001. 96p.



## BREVE LEVANTAMENTO ACERCA DA PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE VIOLA NO BRASIL.

**Autores:**

*Emerson de Biaggi*

**UNICAMP**

*emerson@iar.unicamp.br*

*Thayná Bonacorsi*

**UNICAMP**

*t187517@dac.unicamp.br*

*Jessé Pereira Máximo*

**UFMG**

*jmpviola@yahoo.com.br*

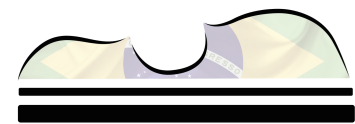
*Guilherme Bomfin*

**UNICAMP**

*g234709@dac.unicamp.br*

**Resumo:** O presente artigo visa apresentar um levantamento inicial sobre as publicações acadêmicas que versam sobre viola. Classificadas em três linhas investigativas, catalogamos cinquenta e três publicações desde os anos de 1990 até 2021 sobre performance no instrumento, educação musical para violistas e a história/sociologia do instrumento. No final, liberamos acesso a uma planilha na qual centramos todas as publicações aqui comentadas.

**Palavras-chave:** Viola; Produção Acadêmica; Performance; Educação Musical; Sociologia do instrumento.



## BREVE LEVANTAMENTO ACERCA DA PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE A VIOLA NO BRASIL.

Emerson de Biaggi, Unicamp, emerson@iar.unicamp.br  
Thayná Bonacorsi, Unicamp, t187517@dac.unicamp.br  
Jessé Máximo Pereira, UFMG, jmpviola@yahoo.com.br  
Guilherme Bomfin, Unicamp, g234709@dac.unicamp.br

### 1. Introdução

Como uma das primeiras ações dentro do Grupo de Estudos da Performance em Instrumentos de Cordas - GEPIInC/Unicamp decidimos que seria interessante fazer um levantamento de pesquisas sobre a viola dentro da produção acadêmica brasileira. Partindo da sugestão de um dos membros do grupo e tendo como inspiração o trabalho de mestrado do professor Eliton Pereira (2017) no qual fora analisado o desenvolvimento da educação musical como um campo científico no Brasil, consideramos que a revisão sistemática da produção sobre viola aparece como meio de organizar e facilitar o acesso ao material e também ampliar os horizontes de pesquisa sobre viola no Brasil.

Nesse sentido, organizamos uma tabela, que se encontra no final deste artigo, com os 52 títulos levantados nesta primeira etapa da pesquisa, que vem sendo constantemente atualizada e terá sua publicação completa junto a outros escritos do GEPIInC.

Nossa pesquisa se baseia em uma revisão sistemática da produção acadêmica sobre a viola no Brasil, iniciando com um levantamento na base de dados da CAPES<sup>23</sup>.

No processo de busca, com utilização de palavras-chave, escolhemos usar as tags Viola; Música e Instrumento. Verificou-se que essas palavras-chaves não foram suficientes para o objetivo da pesquisa, tendo sido necessário uma atenção quase que manual para selecionar as publicações que seriam realmente relacionadas a viola, e mais: a viola Erudita, e não a viola Caipira, por exemplo.

Dentro dessa seleção mais cuidadosa, conseguimos levantar 52 produções, dentre elas: teses de doutorado, dissertações de mestrado e artigos em periódicos de

---

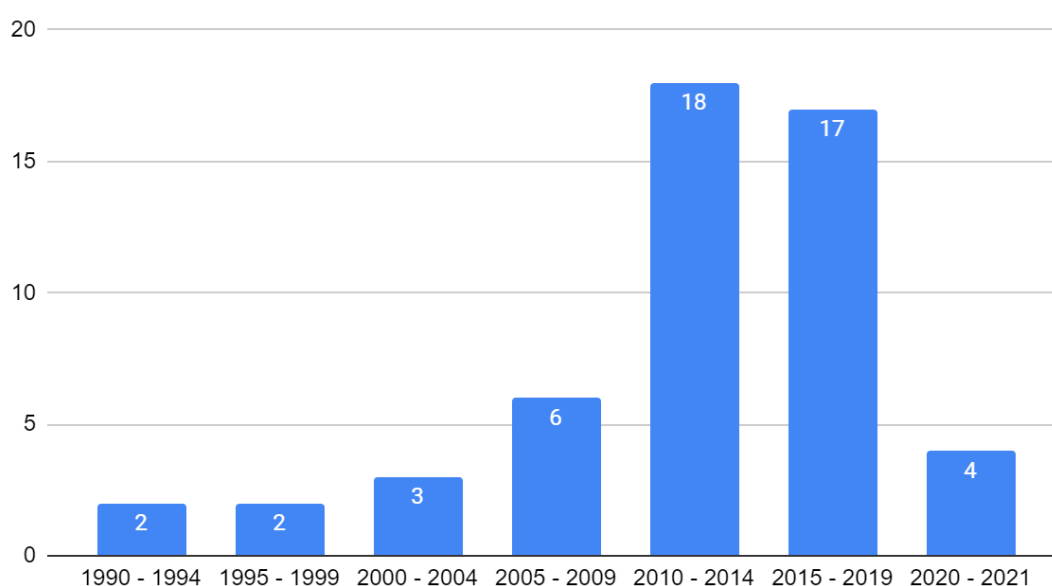
<sup>23</sup> A base de dissertações e teses da CAPES foi usada como fonte inicial. Disponível no link <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em 16 de nov. de 2021.

JORNAL DA ABRAV –

referência. Esses periódicos foram selecionados de acordo com suas avaliações no Qualis Periódicos<sup>24</sup>, sendo elas: Revista da ABEM, Hodie, Opus, Vortex, PerMusi, Modus, Música em Concerto, Orfeu e Diálogos Musicais na Pós-Graduação (UFMG).

De modo a iniciar a organização desses dados e agrupar as publicações que conseguimos levantar, estabelecemos as seguintes classificações: linhas investigativas, número de publicações por ano, tipo de produção, universidade de origem da produção, recorte regional da produção, gênero dos pesquisadores e acessibilidade ao material online.

### Ano de produção



**Figura 1: Número de produções por quinquênio**

Com o primeiro levantamento das publicações construímos esse gráfico contendo a produção por quinquênio. A publicação mais antiga encontrada é do ano de 1993, reforçando que esse levantamento se dá exclusivamente acerca de produções com temática sobre a viola.

Nos debruçaremos, a partir de agora, apenas sobre as linhas investigativas, como forma de condensar e possibilitar a publicação em forma de artigo, apresentando para cada linha sua respectiva tabela, contendo dados retirados do levantamento de títulos. As demais categorias serão discutidas em publicações futuras junto ao GEPInC.

<sup>24</sup> A plataforma sucupira, por meio do qualis periódico se propõe a ser um sistema usado para classificar a produção científica dos programas de pós-graduação no que se refere aos artigos publicados em periódicos científicos. Disponível no link <<https://sucupira.capes.gov.br/>> Acesso em 16 de nov. de 2021.

## 2. Linhas Investigativas

Para facilitar a compreensão e o trabalho com os dados levantados, decidimos estabelecer 3 linhas investigativas: Performance, Educação Musical e História/Sociologia do Instrumento.

Essas escolhas se baseiam em uma tentativa de classificar, arranjar, dispor e conectar as diversas produções existentes sobre viola, ao mesmo tempo em que apontamos horizontes para novas produções.

Assim, as 52 publicações foram divididas da seguinte forma: 34 publicações para a área de Performance, 12 publicações dentro da Educação Musical e 5 publicações em História/Sociologia do instrumento.

### Linha Investigativa

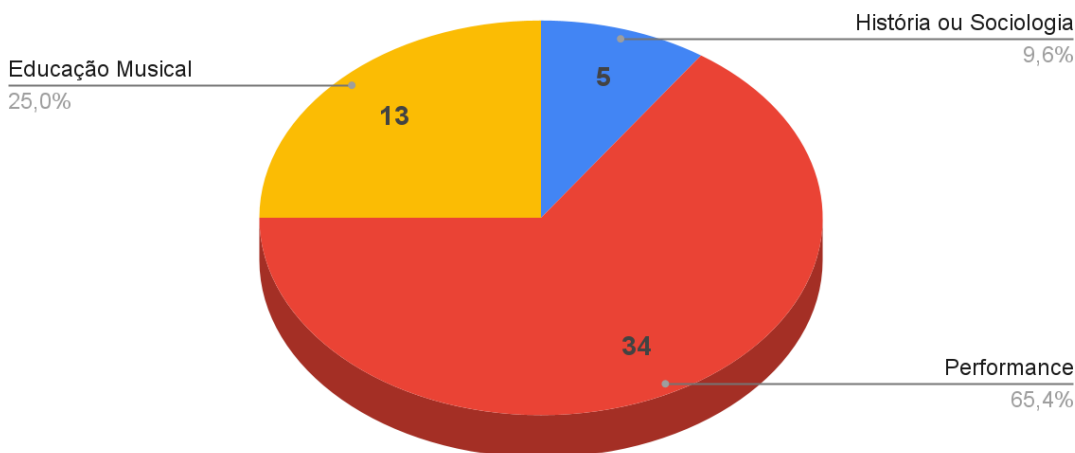
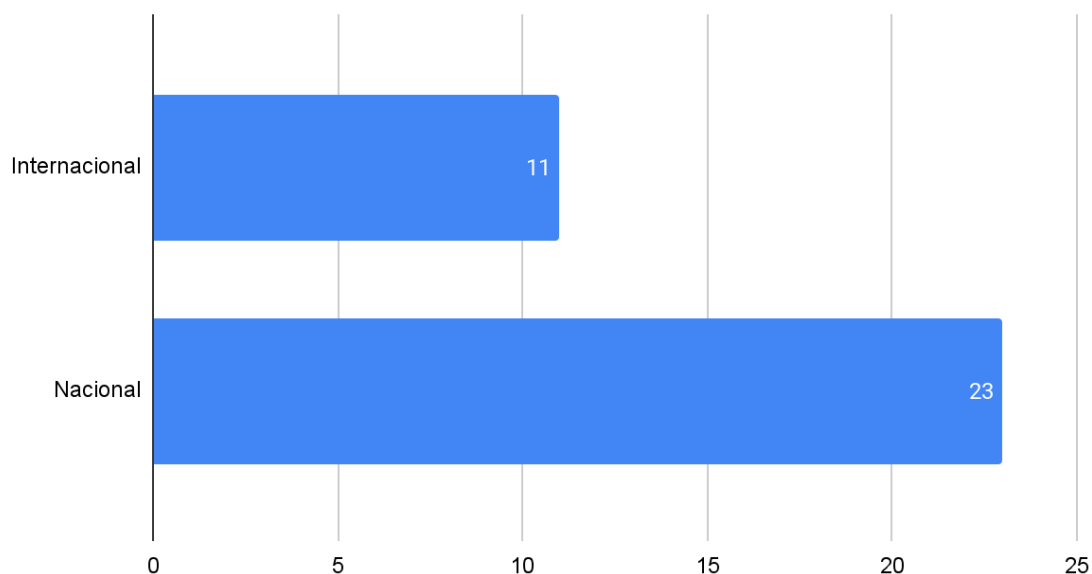


Figura 2 - Distribuição das produções por Linha Investigativa

De maneira geral, a maioria das publicações sobre viola é dedicada à performance, área relativamente recente na pesquisa em música no Brasil. E mesmo nessa área, a produção acadêmica na pós graduação nacional tem se voltado para o processo de pesquisa. Assim, a maioria das publicações versa sobre o tocar, o fazer musical, as técnicas envolvidas na execução de determinados repertórios e suas possibilidades interpretativas.

### A obra trabalhada pertence ao repertório:



**Figura 3: Repertório das obras trabalhadas nos trabalhos em Performance**

Ainda dentro do campo da performance, percebemos um notório interesse em se pesquisar sobre obras nacionais em comparativo com obras internacionais. Esse movimento se conecta com o processo de estruturação de programas de pós-graduação nacionais e também com o aumento considerável de produção musical para viola por parte de compositores nacionais (principalmente após a década de 1960).

Em suma, as pesquisas trabalham com questões relacionadas ao idiomatismo, à identidade nacional, à sonoridade da viola em peças solo/de câmara e às estruturas utilizadas pelos compositores (harmônicas e formais) e à técnica do instrumento.

### As pesquisas em Performance Focam em

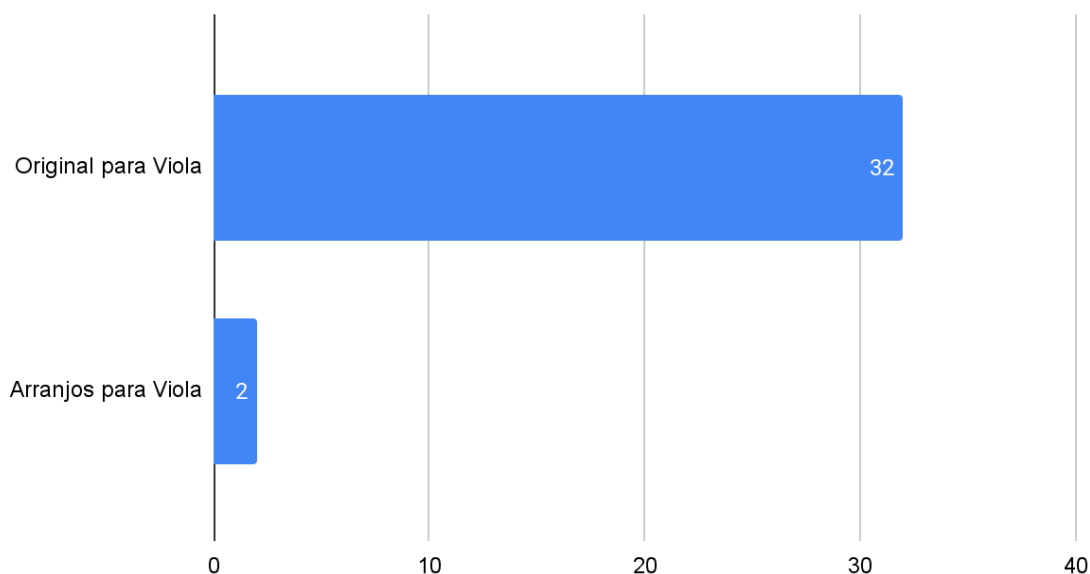


Figura 4: Tipos de composições abordadas em pesquisas na Performance em viola

Para finalizar a análise das produções dentro da área de Performance vemos um dominante interesse em se pesquisar sobre materiais originais para viola. Essa tendência corrobora com o nosso interesse de pensar a viola por si, saindo do senso comum da constante comparação entre a viola e o violino, focando assim nas questões próprias, técnicas e teóricas, da viola.

Essa escolha por obras originais para viola também favorece o interesse pelo repertório nacional. Grande parte das obras escritas por compositores brasileiros concentra-se em período recente e ainda não foi objeto de estudo, em comparação com composições do repertório internacional, que abrangem maior período de tempo e têm sido mais estudadas. Além disso, o interesse em obras originais reforça a identidade do sujeito enquanto violista, o senso de pertencimento e a valorização, como é comentado por Casari (2013) em sua dissertação de mestrado.

Se retomarmos o gráfico que abre essa seção, veremos que a linha investigativa que denominamos Educação Musical envolvendo a viola também possui números expressivos. Com mais de 20% das publicações, essa área de estudos sobre processos de ensino e aprendizagem tem se desenvolvido mais nos últimos anos. De maneira geral, os grupos temáticos dentro da linha são: pedagogia do instrumento (abarcando técnicas básicas e fundamentações das mesmas) e propostas de ensino coletivo.

Dentro do histórico de pesquisas sobre o Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais (reconhecido pela sigla ECIM dentro do campo da educação musical), existe



JORNAL DA ABRAV –

uma clara associação entre a viola e o violino, ou seja, mesmo em publicações de violistas é presente o par violino/viola.

Isso em muito se deve à não separação por instrumento em turmas iniciais, que normalmente (dentro dos instrumentos da família das cordas friccionadas) se dá com a divisão entre cordas graves (violoncelo e contrabaixo) e cordas agudas (violino e viola). Em projetos sociais, que no Brasil são os principais responsáveis pela iniciação no instrumento de muitos, as aulas coletivas geralmente seguem essa divisão, padronizando assim ao menos o aspecto físico do fazer musical nas turmas de cordas agudas.

Aqui não iremos focar no processo de ensino coletivo, nem nas importantes diferenças ao se pensar o ensino do violino e da viola em quesitos posturais ou técnicos. No entanto, encontramos publicações sobre esses dois assuntos, que podem ser conferidas na tabela que se encontra no final do artigo, com os resultados de nosso levantamento inicial.

Em relação aos tipos de ambiente de ensino na linha investigativa ligada à Educação musical são retratados em grande maioria espaços formais de ensino, como pode ser visto na Figura 5 abaixo:

### Ambiente de Ensino

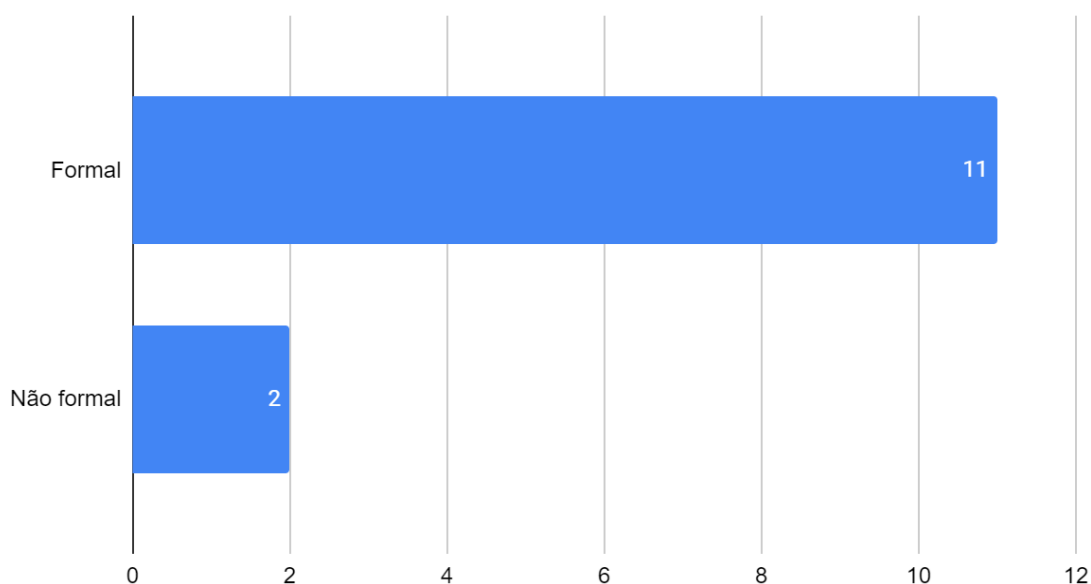


Figura 5: Ambientes de ensino abordados em pesquisas na Educação Musical em viola.

Entretanto, esses espaços formais não se restringem apenas à Universidade, mas também a espaços de ensino que seguem métodos conservatoriais de formação do instrumentista: processo de ensino e aprendizagem seriado, muitas vezes individual

JORNAL DA ABRAV –

e com claros objetivos relacionados ao domínio técnico e interpretativo do instrumento.

Dentro desse contexto, o enfoque se dá em comparativos de técnicas, textos/livros de grandes nomes do violino, que são muito utilizados pelos violistas também (como Carl Flesch e Ivan Galamian) e sobre processos pedagógicos (como reflexões) no processo de ensino e aprendizagem do instrumento.

Propondo uma conexão com a performance, existem trabalhos que enfocam a utilização de obras originais para viola no processo de ensino, trabalhando assim desde cedo questões próprias ao instrumento e não somente a utilização de métodos para violino transcritos. É importante reforçar que em momento algum são questionadas a utilidade ou importância de diversos métodos já tradicionais no processo de ensino do instrumento, como aqueles compostos por Jacques Mazas e Rodolphe Kreutzer. Contudo, essas publicações também estimulam a formação de violistas com alguns dos diversos materiais publicados originalmente para a viola.

Verificamos também que há uma predominância de trabalhos voltados para alunos iniciantes no instrumento, como pode ser visto na figura 6:

### Nível de Ensino

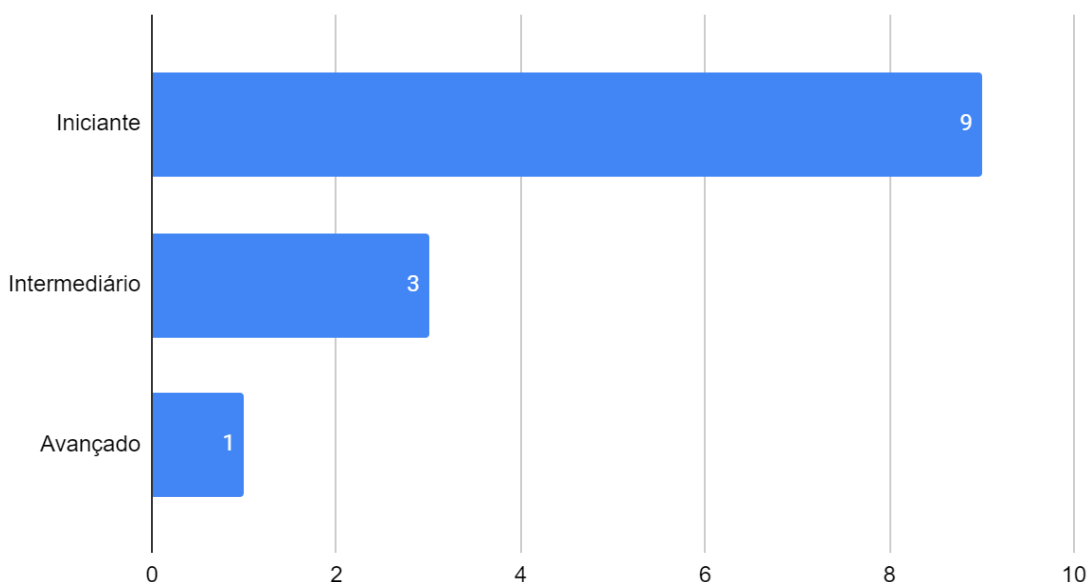


Figura 6: Nível de ensino abordado em pesquisas na Educação Musical em viola.

Nesse sentido, o gráfico acima demonstra um cuidado e um enfoque especiais, ainda nos primeiros momentos da formação do instrumentista. É, inclusive, uma tendência geral de publicações que versam sobre processos de ensino/aprendizagem



JORNAL DA ABRAV –

focarem nas primeiras etapas do processo, talvez como forma de corrigir questões que possam impactar toda a vida artística do aluno.

Fato observado em nosso levantamento, através da intersecção entre os gráficos das figuras 5 e 6, foi a conexão entre ECIM e a sua presença majoritária como processo de iniciação no instrumento, sendo assim uma importante ferramenta de democratização no acesso à música erudita e ainda mais importante ponte de acesso à viola.

A terceira fatia das linhas investigativas estabelecidas para esse levantamento propõe conexões entre o campo musical e áreas do saber originárias das ciências humanas. São explorados ou pesquisados temas como o acesso ao instrumento e sua história, seu impacto na construção da subjetividade do sujeito (psicologia) e dos processos educacionais e performáticos sob a ótica da origem social, ideais de pertencimento e de reflexões filosóficas sobre o papel da arte na sociedade.

Assim, essa terceira linha investigativa, nessa pesquisa denominada História/Sociologia do instrumento, se propõe a agrupar, entre as publicações encontradas, aquelas que se valem da utilização de conceitos normalmente empregados nas ciências humanas, com finalidade de embasar também estudos musicais. De maneira análoga à forma como se estruturam os campos da atual musicologia e da etnomusicologia, além da psicologia (que aqui pode se conectar também com a linha da performance) e as diversas linhas pedagógicas voltadas para o ensino do instrumento e de outras áreas do campo musical, como a apreciação, a sonologia e o desenvolvimento teórico durante o longo processo de inserção e valorização da música como campo científico.

As 5 publicações que se encaixam nessa última linha trabalham com diferentes possibilidades e perspectivas de estudo, realçadas aqui: a contribuições das composições originais para viola no processo de ensino-aprendizagem, a evolução da viola enquanto instrumento (ou seja, pensando a organologia), origens e desenvolvimento de técnicas do instrumento e o impacto da escolha do instrumento na construção da subjetividade do sujeito.

### **3. Considerações finais**

De maneira geral, existe um crescente aumento das publicações sobre viola no Brasil. Isto é fruto da estruturação de programas de Pós-Graduação no país, das oportunidades de fomento às pesquisas, do trabalho de grupos de estudos e das redes que unem os violistas..

Como forma de homogeneizar as diversas linhas de pesquisa dos programas de pós-graduação no Brasil estabelecemos 3 linhas investigativas: Performance, Educação



JORNAL DA ABRAV –

Musical e História/Sociologia do Instrumento. Cada uma das linhas demonstrou suas particularidades e também conexões com cada uma das outras linhas. Em uma breve análise, dos trabalhos encontrados, verificou-se que a produção sobre viola visa colocar o violista como cerne, e que esse ponto de conexão tem impacto em nossas escolhas interpretativas e de repertório, nos processos de ensino-aprendizagem (independente de sermos os tutores ou tutorados desse processo), em nossa colocação social e na construção da subjetividade do performer dentro do complexo sistema de sociedade que vivemos.

O ponto de partida desse projeto de pesquisa foi realizar um levantamento inicial de todas as publicações sobre viola feitas no Brasil. Ao escanear o *qr code* abaixo vocês serão encaminhados para uma tabela contendo os trabalhos encontrados e que estão em grande parte disponíveis on-line.



Figura 7: Qr code para a tabela com as publicações.

Não pretendemos com este artigo finalizar as discussões sobre a produção acadêmica com foco na viola no país, mas sim contribuir com o debate nesse campo, mostrar algumas de suas possibilidades e facilitar o acesso ao importante material já desenvolvido.



JORNAL DA ABRAV –

## **CORPO EDITORIAL**

### **FICHA TÉCNICA**

**Chefe do corpo editorial do jornal da ABRAV:** Emerson De Biaggi

**Corpo editorial:** Emerson De Biaggi, Carlos Aleixo dos Reis, Leonardo Piermartiri, Rodrigo Santana, Fabio Saggin, Ulisses Silva, Hella Frank e Roberta Marcinkowski

**Edição:** Mariana Freires

#### **Diretoria 2020-2022:**

*Presidente:* Camila Meireles

*Vice Presidente:* Alexandre Razera

*Primeiro Secretário:* Marco Catto

*Segundo Secretário:* João Machado

*Tesoureiro:* Ulisses Silva

*Diretor de Comunicação:* Pedro Visockas

*Conselho Fiscal:* Hella Frank, Emerson De Biaggi, Ricardo Kubala (em memória)