

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

VÍTOR CHAGAS DE ABREU

***PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA
VIOLINO SÓ, DE FLAUSINO VALE: cinco transcrições e análise
interpretativa para a viola de arco***

Belo Horizonte
2015

VÍTOR CHAGAS DE ABREU

***PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO SÓ, DE
FLAUSINO VALE: cinco transcrições e análise interpretativa para a viola de
arco***

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Música da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Música.

Área de concentração: Música

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Belo Horizonte

2015

A162p Abreu, Vitor Chagas de

Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Vale [manuscrito]: cinco transcrições e análise interpretativa para viola de arco / Vítor Chagas de Abreu. --2015.

162 fls., enc.; il.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia, anexos, CD e DVD com faixas musicais

1. Música para viola 2. Vale, Flausino Rodrigues, 1894-1954 , Prelúdios . I. Título. II. Reis, Carlos Aleixo dos. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 787.2



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno VÍTOR CHAGAS DE ABREU, em 02 de outubro de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais

*Aos meus pais,
Minha gratidão por tudo.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e professor Dr. Carlos Aleixo dos Reis e à sua esposa Dr^a. Cenira Schreiber, pelo grande exemplo pessoal e profissional de ambos, pela amizade, pelo apoio e pelos conselhos irrestritos;

Ao meu pai, Gonçalo, e à minha mãe, Rosângela, por tudo, especialmente pelo amor, amizade e por sempre me apoiarem e me incentivarem;

À minha amada noiva Maria Luiza, pelo amor, entendimento e dedicação nesses anos e também à sua família, pela amizade, pela atenção e pelos bons momentos;

À minha irmã, Ana Luiza, pelo carinho fraternal, e por ter contribuído em minha formação com seu companheirismo e atenção muito especiais e também à sua família, pelos momentos compartilhados;

Ao professor Dr. Edson Queiroz de Andrade, pela disponibilidade em contribuir com várias informações sobre o tema da minha pesquisa e pelo convite aceito em compor a banca de minha defesa desta dissertação;

Ao Prof. Dr. Emerson de Biaggi, por igualmente aceitar o convite para compor a banca de defesa do meu curso de mestrado e pelas valiosas contribuições a este trabalho;

Ao professor Dr. Cláudio Urgel Pires Cardoso, pela generosidade em contribuir com materiais relativos à minha pesquisa e a algumas disciplinas do meu curso de mestrado;

Ao Prof. Dr. Fausto Borém, pelos importantes ensinamentos na área da Performance Musical;

Aos professores da Universidade Federal de Minas Gerais: Dr^a. Patrícia Furst Santiago, Dr^a. Edite Rocha, Dr^a. Guida Borghoff, Dr. Flávio Barbeitas e Dr. Fernando Rocha, pelos saberes e pelas instruções necessárias ao desenvolvimento desta pesquisa;

À terapeuta ocupacional e professora Dr^a. Ronise Costa Lima, pelos cuidados empenhados nos tratamentos em momentos críticos de sobrecarga de trabalho;

À revisora deste trabalho, Laura Alves Moreira, pelas contribuições;

A todos os funcionários da Escola de Música da UFMG, em especial ao Allan Antunes e à Geralda Martins (Colegiado de Pós-Graduação), à Rachel de Oliveira (Biblioteca Flausino Vale) e ao Fernando (estúdio), pela generosidade em registrar o áudio do meu recital de defesa;

Ao Prof. Dr. Sérgio Freire Garcia (coordenador da Pós-Graduação);

Aos professores e mestres:

Claudison Benfica, pela valorosa e dedicada orientação nos meus primeiros anos de estudo da viola de arco;

Eliseu de Barros, que me apresentou a obra de Flausino Vale, tendo me sugerido, à época, a transcrição de um de seus prelúdios para a viola de arco;

Dr. Timothy Deighton, pelas orientações no estudo da viola de arco, entre 2012 e 2013, que me instigaram a perceber a prática e estudo da viola de arco sob novos prismas;

Aos meus familiares;

À minha avó Ilza;

Aos meus amigos, em especial Allan, Daniel, João Paulo, Júlio César, Thiago e Vinícius;

À Fapemig, pelo apoio financeiro;

A todos os que contribuíram de forma direta ou indireta;

A Deus, por permitir que as situações na vida se desenvolvessem de forma positiva para mim.

RESUMO

Apresentamos neste trabalho as transcrições e edições, para a viola de arco, de cinco peças dentre os *26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, de Flausino Vale (1894-1954). As características da viola e as especificidades da técnica violística nortearam o processo das transcrições acima referidas e as escolhas interpretativas que as fundamentam. A partir de pesquisa sobre a linguagem musical dos prelúdios, de estudos sobre o idiomatismo da viola e de análises técnico-interpretativas, selecionamos os critérios em que se baseiam as transcrições, como: caráter das peças; tonalidades; registros; ressonância do instrumento ao qual a transcrição é dedicada; e viabilidade de realização instrumental. Além das transcrições das peças, foram elaborados estudos auxiliares. Nesta dissertação estão ilustrados os materiais musicais dos prelúdios e de seus gêneros musicais, assim como passagens de obras aqui relacionadas, importantes para explicitar os caminhos que levaram às transcrições apresentadas.

Palavras-chave: Viola de arco. Flausino Vale. Transcrição. Prelúdio.

ABSTRACT

There are presented in this work the transcriptions and editions, for the viola, of five pieces within the *26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, by Flausino Vale (1894-1954). The characteristics of the viola and its technical specificities guide through the process of the transcriptions referred above and the interpretive choices that grounds it. Starting out from research about the musical language of the preludes, from studies about the viola idiomaticism, and from technical interpretive analysis, we chose criteria to substantiate the transcriptions, as: character of the pieces; tonalities; registers; resonance of the instrument to which the transcription is dedicated; and viability of instrumental realization. Besides the transcriptions of the pieces, auxillary studies were prepared. In this thesis, there are illustrated musical materials from the preludes and from its musical genres, as well as passages from works related here, important to explain the paths that led to the presented transcriptions.

Keywords: Viola. Flausino Vale. Transcription. Prelude.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: As partes de uma viola caipira, segundo Corrêa (2000, p.31).	41
Figura 2: Representação de fases aéreas do arco: À esquerda, fase aérea muito longa (arcada jogada ou lançada) e, à direita, a fase aérea ideal para a realização de arcada saltada (ou repicada). Nesta última, o arco toca mais vezes a corda em mesmo intervalo de tempo e o movimento tem menor amplitude. (Elaborada pelo autor).	82
Figura 3: Visualização de uma elipse imaginada a partir da curvatura do cavalete. Retângulos pretos representam a crina do arco sobre as cordas, formando um ângulo de 90° com as retas em linhas brancas a partir do centro da elipse. O gráfico também serve para ilustrar a profundidade da intenção do arco ao produzir o som. (Elaborada pelo autor).	121
Figura 4: A região do arco a ser usada está entre, aproximadamente, o segundo e o terceiro oitavos inferiores do arco.	135
Figura 5: Representação dos saltos do arco. Na imagem, a linha horizontal seria a corda e as linhas diagonais equivalem ao movimento do arco. Os locais onde o arco toca a corda é representado pelos pontos de encontro das linhas diagonais com a linha horizontal. (Elaborada pelo autor).	137
Figura 6: Curvas que remetem ao movimento de embalar, c.1-6. (Elaborada pelo autor)...	145

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Estrutura formal do Prelúdio nº 5, Tico-Tico. (FEICHAS, 2013, p.73).....	100
Tabela 2: Estrutura formal do Prelúdio n.º6, Marcha Fúnebre, de Flausino Vale (FEICHAS, 2013, p.76).	113
Tabela 3: Estrutura formal do Prelúdio n.º11, Casamento na Roça. (Elaborada pelo autor).	129
Tabela 4: Estrutura formal do Prelúdio nº 26, Acalanto. (Elaborada pelo autor).....	144

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Arpejos e harmônicos na tonalidade de Dó Maior. (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011).	53
Exemplo 2: Prelúdio da Vitória, c.47-49, 51-54, 58-60. (VALE apud ALVARENGA, 1993, p.21).	54
Exemplo 3: Tico-Tico em harmônicos c.31. (ALVARENGA, 1993, p.36).	54
Exemplo 4: A Porteira da Fazenda, c.1-3. (ALVARENGA, 1993, p.40).	55
Exemplo 5: Prelúdio n.º16, Requiescat in Pace, c.1-3. (FRÉSCA; CRUZ, 2011).	55
Exemplo 6: No Prelúdio n.º15, Ao Pé da Fogueira: presença de terças caipiras – características da música rural brasileira e da tradição violinística. (FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.32-33).	56
Exemplo 7: No Prelúdio n.º24, Viva São João: presença de sextas caipiras – características da música rural brasileira e da tradição violinística. (FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.54-55).	56
Exemplo 8: Prelúdio n.º1, Batuque: c.17-22. Utilização de terças combinadas a variações rítmicas do batuque-de-viola, conforme demonstra o Exemplo 9. (FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.6-7).	56
Exemplo 9: Figuras rítmicas de algumas das variações de batuque-de-viola encontradas em Corrêa (2000, p.186 e 189), que podem ser identificadas no Exemplo 8, c.11, 13-18, 20-22.	57
Exemplo 10: Prelúdio n.º1, Batuque. C.1-4: Introdução em pizzicati, simulando o rasgueado de uma viola caipira. Manuscrito em fotocópia obtido na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. (VALE, 1942.).	58
Exemplo 11: A Porteira da Fazenda, c.12-24. (ALVARENGA, 1993, p.32).	58
Exemplo 12: Pai João, c.1-5. (ALVARENGA, 1993, p.37; 101-102).	59
Exemplo 13: Possível referência à rabeca. (ALVARENGA, 1993, p.30).	59
Exemplo 14: Prelúdio VI, Marcha Fúnebre, c.1-4. (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.14).	60
Exemplo 15: Possível referência ao uso de acordeom ou gaita ponto, Prelúdio 20, Tirana Riograndense, c.1-4. (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.46).	60
Exemplo 16: Efeito de rasgueado em três cordas com pedais harmônicos em cordas soltas – Sol 2, em Batuque, c.37-40. (VALE, 1942, p.1).	61
Exemplo 17: Efeito de rasgueado com pedais harmônicos em três cordas, em Interrogando o Destino, Prelúdio 10, c.26-33 (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.22-23).	62
Exemplo 18: Prelúdio n.º5, Tico-Tico: c.1, 1.º tempo, arcada arpejos em ricochet. (Elaborado pelo autor).	84
Exemplo 19: Prelúdio nº. 11, Casamento na Roça, de Flausino Vale. Manuscrito, c.20-24. (VALE, 1942 apud ALVARENGA, 1993, p.91).	85
Exemplo 20: Célula rítmica do semba. (GIL 2008, p.111,139).	88

Exemplo 21: Algumas das variações rítmicas de toques de viola caipira executadas por violeiros em Batuques-de-viola: variação n.º3 – dois compassos da linha de cima à esquerda, variação n.º2 – dois compassos da linha de cima à direita, e batidão n.º3 – na linha de baixo. (CORRÊA, 2000, p. 186,189).....	88
Exemplo 22: "Baixão" (Introdução), c.1-4. (VALE, 1942, p.1).....	89
Exemplo 23: C.1-6 da edição de 1922, em que aparece a indicação "pizz. obs.1", e em seguida, "Attitude normal" (arco). Há, ainda, no rodapé da página, indicação de que o trecho deve ser realizado à maneira de guitarra, ou viola caipira. (VALE, 1922, p.1).	89
Exemplo 24: Introdução (c.1 - 4): "Baixão", com anotações de pizzicato "a la guitarra" e de dedos da mão direita p (polegar) e i (indicador). (ABREU; REIS, 2015).	90
Exemplo 25: c.4-8. Tema em linhas melódicas simples, sem cordas dobradas. (VALE, 1922, p.1).....	91
Exemplo 26: c.4-8. Motivo em terças e variação em décimas. Segunda versão de Flausino Vale (que entendemos ser a edição de 1942) , com assinatura datada de 1953. (VALE, 1942, p.1).....	91
Exemplo 27: Tema a: motivo a (pergunta), c.4-6, em uma linha melódica nas cordas Lá e Ré; e variação a' (resposta), c.6-8, em terças. (ABREU; REIS, 2015).....	91
Exemplo 28: C.9-12 da edição original para violino, sem separação das vozes na pauta. (VALE, 1942, p.1).....	92
Exemplo 29: Prelúdio n.º1, Batuque: Tema b , c.8-12, e repetição b , c.12-16, com separação das vozes. (ABREU; REIS, 2015).	92
Exemplo 30: C.29-32 (com separação de vozes). (ABREU; REIS, 2015).....	93
Exemplo 31: C.29-32. No c.32, o jeté em fusas na metade do primeiro tempo está ligado ao segundo tempo. Manuscrito da edição de 1942. (VALE, 1942, p.1).....	94
Exemplo 32: C.29-32, com alteração na ligadura de arco do jeté no c.32, apenas nas quatro fusas para baixo, diferenciando as fusas do primeiro tempo das colcheias do segundo tempo. (ABREU; REIS, 2015).	94
Exemplo 33: Relação entre a acentuação escrita e a variação no apoio com a mudança de acordes. A antecipação dos acentos é demonstrada pelo contorno dos retângulos. (ABREU; REIS, 2015).....	95
Exemplo 34: C.1 – possivelmente o efeito sonoro deste trecho (executado nas cordas Dó, Sol e Ré da viola, em rápidas semicolcheias) sugere o "bater de asas" de um pássaro. Na corda mais aguda, Lá, o som sugerido é o de pios ou cantos de pássaros em meio ao turbilhão sonoro da revoada. (Elaborado pelo autor).	101
Exemplo 35: C.1, ligaduras de arco dos arpejos em ricochet e o desenho das notas, no prelúdio Tico-Tico, formam padrões parecidos com imagens de asas abertas e fechadas. (Elaborado pelo autor).	102
Exemplo 36: <i>Capricho n.º1</i> , de Niccolò Paganini, anacruse do c.1-2. Uso da arcada do tipo arpejos em <i>ricochet</i> . (PAGANINI; RABY, 1949, p.1).	102
Exemplo 37: Presença de arpejos em ricochet no primeiro tempo do c.1, do Prelúdio n.º5, Tico-Tico, de Flausino Vale. (Elaborado pelo autor).	102

Exemplo 38: C.40-47 - Codetta. O canto do tico-tico aparece em harmônicos artificiais. (Elaborado pelo autor).....	103
Exemplo 39: C.17-22 - dinâmica em f com decrescendo para mf . (Elaborado pelo autor)..	104
Exemplo 40: Encadeamento harmônico $I_m^7 - II_7 - IVm^2/5 - I$ nos c.17-20. Transcrição realizada apenas com transposição de notas (Elaborado pelo autor).....	104
Exemplo 41: Décimas incômodas nos c.19 e 27 – segundo e terceiro tempos. (Elaborado pelo autor).....	104
Exemplo 42: Proposta 1 – inversão transformando a décima em quinta. Apesar da nota Fá4 ser mantida na voz interna, não cria o mesmo efeito harmônico que o original. (Elaborado pelo autor).....	105
Exemplo 43: Proposta de alteração com inversão do intervalo de décima maior para oitava, no c.19, o que gerou perda de força da sonoridade harmônica, influenciando nossa escolha por não utilizar essa alteração. (Elaborado pelo autor).....	105
Exemplo 44: Melhor solução encontrada para o problema do intervalo de décima: inversão das notas do acorde, mantendo o encadeamento harmônico $Cm7 - D4/C - Fm2/C - C$, ou $I_m7 - II_7 - IVm2/5 - I$. (Elaborado pelo autor).....	106
Exemplo 45: C.17-20, ou c. 25-28. Como ficou a passagem. Inversão das notas do acorde nos c.17, 19 e 25, 27. (Elaborado pelo autor).	106
Exemplo 46: O pizzicato de M.E. (+) do c.40, segundo as indicações, deve ser realizado com o 4.º dedo, já que no compasso seguinte essa é a única opção. (Elaborado pelo autor)....	107
Exemplo 47: No c.47 (último compasso), indicações de vírgula ('), arco para baixo (v), fermata (v) e rall. são utilizados como recursos para a conclusão da peça de forma mais suave e mais lentamente. (Elaborado pelo autor).	107
Exemplo 48: 2.º movimento da Sinfonia Eroica, de Beethoven, c.1-8. Na linha dos violinos, ocorrência de notas pontuadas, muito presentes em marchas fúnebres. Apojaturas antecipam algumas dessas notas. (BEETHOVEN, 1989, p.138-139).....	114
Exemplo 49: Melodias em sentido descendente na Marcha Fúnebre, 2.º movimento da Sonata op.72 n.º2, de Chopin. (CHOPIN, 1963, p.38).	115
Exemplo 50: Marcha Fúnebre (Prelúdio n. 6, de Flausino Vale: c.1-4, melodias descendentes em terças indicadas pelas setas). (Elaborado pelo autor).....	115
Exemplo 51: Piano Sonata n.º2, Op.35, 3.º movto. - c.1-2. (CHOPIN, 1837, p.3). Elementos característicos do gênero Marcha Fúnebre foram destacados na imagem, por exemplo, intervalos de quintas, ritmos pontuados e graves em intervalos de oitavas.....	116
Exemplo 52: C.1-4. Ritmos pontuados executados ao violino e pedais sustentados em quintas, Sol2 – Ré3 – Lá3, na Marcha Fúnebre de Flausino Vale. (VALE, 1927, p.1) (Elaborado pelo autor).....	116
Exemplo 53: Sonata op.35 n.º2, de Chopin, 3.º movto. c.5-8: as apojaturas superiores (circuladas) antecedem ritmos pontuados em melodias descendentes. (CHOPIN, 1837, p.3).	117

Exemplo 54: <i>Reza-de-defunto</i> , c.1-10. Como nas marchas fúnebres, na reza-de-defunto há terças descendentes, ritmos pontuados e apojaturas. (GUERRA-PEIXE, 1957, p.3-4). (Elaborado pelo autor).	118
Exemplo 55: Prelúdio n.º6, Marcha Fúnebre: c.10-14. No primeiro tempo do c.14, apojatura em uníssono na voz inferior (Ré3). (FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.14).	118
Exemplo 56: Propostas incluídas em nossa transcrição: mordentes, no c.11, e apojatura, nos c.15, 21, 29 e 31. (Elaborado pelo autor).	119
Exemplo 57: Excerto de manuscrito de Marcha Fúnebre. (ALVARENGA, 1993, p.85).	119
Exemplo 58: Excerto da Marcha Fúnebre, de Flausino Vale, c.32-36. Fotocópia de Manuscrito. (ALVARENGA, 1993, p.85). Pode estar implícita uma alternância entre as relações de peso e pressão entre as cordas soltas Sol2 - Ré3, mesmo se realizadas simultaneamente.	121
Exemplo 59: Marcha Fúnebre, de Flausino Vale, c.1-5, sem alinhamento entre as vozes superiores e inferiores. (ALVARENGA, 1993, p.85).	122
Exemplo 60: Prelúdio 6, Marcha Fúnebre: c.1-4, a voz inferior está posicionada verticalmente alinhada à voz superior. (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.14).	122
Exemplo 61: Prelúdio n.º6, Marcha Fúnebre, c.31-36. (Elaborado pelo autor).	122
Exemplo 62: Prelúdio n.º11, Casamento na Roça, c.20-27: golpe de arco jeté em sextas paralelas. (VALE, [1945], [n.p.]).	130
Exemplo 63: C.20-24. Trecho de passagem em que há o uso de arco em detaché, jeté e uso de pizzicato. Simulação do efeito de rasgueado por meio da combinação desses três golpes de articulação. (Elaborado pelo autor).	130
Exemplo 64: Casamento na Roça, c.8-12. Terças paralelas. (Elaborado pelo autor).	131
Exemplo 65: C.34-36 [Manuscrito]. No c.35, mudanças de posição em sextas com glissando. (VALE, [1945], [n.p.]).	131
Exemplo 66: Prelúdio nº 11, Casamento na Roça, c.1-7: Pizzicati de mão direita, com dedos indicador (ind.) e médio (m.), e pizzicati de mão esquerda (+). (VALE, [1945], [n.p.]).	131
Exemplo 67: Introdução (c.1-7). Nos retângulos, as notas em articulação batida. No círculo, glissando em terças. No losango, dedilhado 1-3 nas notas Ré3 - Fá3 com apojatura em cordas soltas. (Elaborado pelo autor).	132
Exemplo 68: Introdução (c.1-7). (Elaborado pelo autor).	133
Exemplo 69: Motivos nos c.8-12, com pergunta, em f , e resposta, em ff . Fotocópia de Manuscrito. (VALE, [1945], [n.p.]).	133
Exemplo 70: C.8-12. Nos motivos dos c.8 e 10, substituição das dinâmicas de f , do original, para mf , em nossa transcrição, evidenciando o contraste entre pergunta e resposta. (Elaborado pelo autor).	133
Exemplo 71: C.8-20, no qual incluímos indicações de staccati. No c.14, sugerimos que o dedo 1 (indicador), em terceira posição, seja mantido na corda Ré, como referência para o dedo 4 (2. ^a metade do 1. ^o tempo) e para, em seguida, repetir o dedilhado 1-3 no 2. ^o tempo. (Elaborado pelo autor).	134
Exemplo 72: Casamento na roça, c.20-24. (Elaborado pelo autor).	136

Exemplo 73: C.20-24, sem os pizzicati. (Elaborado pelo autor).	136
Exemplo 74: Exercício para praticar a execução da arcada em jeté. Utilizando as cordas soltas Dó e Sol, percuta-se os ritmos dos c.20-25 de Casamento na roça. O arco salta apenas em direção perpendicular às cordas, isto é, a direção de arco não é para baixo nem para cima. (Elaborado pelo autor).	137
Exemplo 75: Uma demonstração do ritmo em cordas dobradas dos c.21-24 de Casamento na roça. O trecho está escrito em cordas soltas substituindo os pizzicati da passagem original por pausas de colcheias para ilustrar o exercício “d”. (Elaborado pelo autor).	138
Exemplo 76: Passagem retirada da partitura da nossa transcrição para a viola, c.20-28. (Elaborado pelo autor).	138
Exemplo 77: C.49-51. Acentos indicados nos pizzicati de mão esquerda (+), para torná-los mais audíveis. (Elaborado pelo autor).	139
Exemplo 78: Indicações de dinâmicas em crescendo e diminuendi incluídas em nossa transcrição, c.1-6. (Elaborado pelo autor).	146
Exemplo 79: C.5-12. Na transcrição, indicamos: arco para baixo e vírgula na metade do primeiro tempo do c.6, com o objetivo de que se obtenha a suavidade sonora do harmônico natural (Ré4); dinâmicas, crescendo e decrescendo; notas sem harmônicos naturais nos c.9-10, para manter a fluência do fraseado. (Elaborado pelo autor).	146
Exemplo 80: C.12-15. Direção de arco para baixo no c.12, e direção de arco para cima retomada naturalmente no c.15. (Elaborado pelo autor).	147
Exemplo 81: Nos c.11-12; 25-26; 39-40, pizzicati de mão esquerda em notas tocadas imediatamente antes. (Elaborado pelo autor).	148
Exemplo 82: C.10-12 do Prelúdio da Suíte n.º2, de J.S. Bach (transcrição para viola por Primrose). No c.11, é sugerido harmônico natural da nota Ré4, e retorno, em seguida, à primeira posição com o dedo 2 na nota Fá3. (BACH; PRIMROSE, 1978).	148
Exemplo 83: C.19-20. No c.20, harmônico natural da nota Ré4 e sinal de vírgula acima da pauta indicando que se deve despendar tempo suficiente para retornar à primeira posição e assim preparar a sequência de oitavas paralelas, em dedilhados 1-4. (Elaborado pelo autor).	149
Exemplo 84: Passagem dos c.20-28 em oitavas. (Elaborado pelo autor).	149
Exemplo 85: C.25-29. Crescendo e diminuendi foram indicados para realçar a movimentação das terças nas vozes inferiores. (Elaborado pelo autor).	150
Exemplo 86: C.41-43. Extensão do dedo 4 da mão esquerda (x4), c.41. No c.42, apojatura em corda solta (Ré) e, em seguida, melodia na mesma corda, em função da característica menos brilhante dessa corda. (Elaborado pelo autor).	150
Exemplo 87: C.48-50. Alternância de posições ao longo do espelho da viola, para compensar a ausência da corda Mi do violino na transcrição. (Elaborado pelo autor).	151
Exemplo 88: C.50-52. Arco para cima, no c.50, e para baixo, nos c.51-52, com decrescendo natural em direção à ponta do arco. (Elaborado pelo autor).	151
Exemplo 89: C.50-53. Pizzicati nos c.51-52 com dedo 1 da mão esquerda. No arpejo final, c.53, pizzicato com os dedos médio (m.) e indicador (ind.) da mão direita. (Elaborado pelo autor).	152

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1: Transcrição para a viola do Prelúdio nº1, <i>Batuque</i> . (VALE; ABREU; REIS, 2015).	96
Anexo 2: Segunda edição do Prelúdio nº1, <i>Batuque</i> , de Flausino Vale (VALE, 1942, p.1)...	97
Anexo 3: Primeira edição do Prelúdio nº1, <i>Batuque</i> , de Flausino Vale (VALE, 1922, p.1)...	98
Anexo 4: Primeira edição do Prelúdio nº1, <i>Batuque</i> , de Flausino Vale (VALE, 1922, p.2)...	99
Anexo 5: Prelúdio n.º5, <i>Tico-Tico</i> . Transcrição para a viola de arco. (VALE; ABREU; REIS, 2015).	108
Anexo 6: Prelúdio n.º 5, <i>Tico-Tico</i> . (VALE, apud ALVARENGA, p.84).....	109
Anexo 7: Prelúdio nº 6, <i>Marcha Fúnebre</i> , de Flausino Vale. Transcrição para a viola de arco. (VALE; ABREU; REIS, 2015).	124
Anexo 8: Prelúdio nº 6, <i>Marcha Fúnebre</i> , de Flausino Vale. Fotocópia de Manuscrito. (ALVARENGA, 1993, p.85).....	125
Anexo 9: Prelúdio n.º 11, <i>Casamento na Roça</i> , de Flausino Vale. Transcrição para a viola de arco. (ABREU; REIS, 2015).....	140
Anexo 10: Prelúdio n.º 11, <i>Casamento na Roça</i> , de Flausino Vale. Fotocópia de partitura. (VALE, [1945], [n.p.]).	141
Anexo 11: Transcrição do Prelúdio n.º26, <i>Acalanto</i> , para a viola de arco. (ABREU; REIS, 2015).	153
Anexo 12: Prelúdio n.º 26, <i>Acalanto</i> , de Flausino Vale. Fotocópia de manuscrito. (ALVARENGA, 1993, p.115).	154

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

c.	compasso
p.	página
<i>cresc.</i>	<i>crescendo</i>
<i>dimin.</i>	<i>diminuendo</i>
M.D.	Mão direita
M.E.	Mão esquerda
<i>p</i>	Dinâmica em <i>piano</i>
<i>f</i>	Dinâmica em <i>forte</i>
<i>mp</i>	Dinâmica em <i>mezzo-piano</i>
<i>mf</i>	Dinâmica em <i>mezzo-forte</i>
Movto.	Movimento de uma obra musical
M.S.D.	Membro superior direito
<i>pizz.</i>	<i>pizzicato</i>
<i>rall.</i>	<i>rallentando</i>
<i>símile</i>	Realização de maneira similar a indicação prévia
<i>m.</i>	<i>pizzicato</i> com o dedo médio da mão direita
<i>ind.</i>	<i>pizzicato</i> com o dedo indicador da mão direita

LISTA DE NOTAÇÕES OU SÍMBOLOS

>	acento
+	<i>pizzicato</i> realizado com a mão esquerda
.	<i>staccato</i>
,	respiração de frase musical
▮	direção de arco para baixo
v	direção de arco para cima
◡	<i>fermata</i>
x	extensão de algum dedo específico da mão esquerda

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
Estrutura da dissertação.....	22
Revisão Bibliográfica.....	24
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIOLA DE ARCO: a evolução da prática do instrumento e sua utilização na música	26
1.1 A viola de arco na música brasileira	34
2 IDIOMATISMO INSTRUMENTAL E INFLUÊNCIAS DA MÚSICA BRASILEIRA SOBRE A LINGUAGEM COMPOSICIONAL DE FLAUSINO VALE	36
2.1 Definição de idiomatismo instrumental na Música	36
2.2 Influências da música brasileira sobre a linguagem idiomática do violino usada por Flausino Vale	40
3 FLAUSINO VALE E SEUS 26 <i>PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO SÓ</i>	44
3.1 Flausino Vale	44
3.2 Definição dos termos “prelúdio” e “característico”	46
3.3 Linguagem musical dos 26 <i>Prelúdios característicos e concertantes para violino só</i>	48
4 TRANSCRIÇÕES MUSICAIS E PARTICULARIDADES DA VIOLA DE ARCO	63
4.1 Transcrições Musicais	63
4.2 Particularidades da viola em relação a outros instrumentos de arco	73
4.3 Aspectos da técnica dos instrumentos de arco identificados nos <i>Prelúdios</i> selecionados para transcrições.....	80
5. TRANSCRIÇÕES DOS PRELÚDIOS DE FLAUSINO VALE PARA A VIOLA DE ARCO	87
5.1 <i>Batuque</i> , Prelúdio n.º1	87
5.2 <i>Tico-Tico</i> , Prelúdio n.º5.....	100
5.3 <i>Marcha Fúnebre</i> – Prelúdio n.º 6	110
5.4 <i>Casamento na roça</i> , Prelúdio n.º11.....	126
5.5 <i>Acalanto</i> , Prelúdio n.º26	142
CONCLUSÕES	155
REFERÊNCIAS	157

INTRODUÇÃO

Até o início do século XX, havia um número modesto de peças escritas para a viola de arco no âmbito da obra de grande parte dos compositores que se dedicaram a compor para esse instrumento. Nesse contexto, a prática de transcrições musicais foi responsável por disponibilizar para a viola de arco parte do repertório anterior ao período mencionado e que fôra dedicado a outros instrumentos.

No decorrer do século XX, a busca por novas sonoridades e possibilidades instrumentais despertou nos compositores o interesse pela característica sonora da viola de arco. Paul Hindemith (1895-1963) compôs várias obras para a viola, dentre elas as *Sonatas op.11*, além de obras para viola e orquestra, como *Der Schwanendreher* (1935/36) e *Trauermusik* (1936). Lillian Fuchs (1902-1995) escreveu para a viola os *Fifteen Characteristic Studies* (1965), *Twelve Caprices* (1950) e *Sixteen Fantasy Études* (1961). Béla Bartók (1881-1945) compôs seu *Concerto para viola e orquestra*, no ano de 1945¹. No Brasil, várias obras foram dedicadas à viola (em formação solo, camerística ou como concertista). Para exemplificar o que foi dito, podemos citar *Três Peças para Viola e Piano* (1957) e o *Bilhete de um Jogral* (1983), para viola solo, escritos por Guerra-Peixe (1914-1993), além da *Sonata para Viola e Piano* (1950), composta por Camargo Guarnieri (1897-1993) e da *Brasiliana para Viola e Cordas* (1960), de Edino Krieger (1928).

Apesar dessa mudança no cenário das composições para a viola de arco, de acordo com Lee (2005, p.47-48), as transcrições para a viola de obras anteriores ao século XX têm tido papel importante, porque atendem à demanda de material pedagógico e de performance desse instrumento. Em vista disso, este trabalho apresenta uma breve exposição do processo de transcrição, além das próprias transcrições, para a viola, de cinco dos *26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, de Flausino Vale. Essas transcrições foram realizadas de acordo com os preceitos da técnica moderna de instrumentos de arco e os prelúdios escolhidos foram: 1 - *Batuque*, 5 - *Tico-Tico*, 6 - *Marcha Fúnebre*, 11 - *Casamento na Roça* e 26 - *Acalanto*. Três razões motivaram a escolha desses prelúdios: consideramos que as transcrições de tais peças (se escritas nas tonalidades adotadas), em primeiro lugar, seriam viáveis tecnicamente; em segundo lugar, proporcionariam a ressonância dos registros; e, por último, manteriam o caráter original dos prelúdios. Além disso, contribuiu para essa escolha o fato de que as peças escolhidas se diferem quanto ao andamento, à sonoridade e aos gêneros, funções ou estilos musicais.

¹ *Op. Posth.* Este concerto, uma das últimas obras compostas por Béla Bartók, foi finalizada e editada por Tibor Serly após sua morte.

Acreditamos que a proposta deste trabalho, apresentada no parágrafo anterior, contribui para a expansão da disponibilidade de repertório para o violista, ao oferecer obras relevantes da música brasileira para o violino. As transcrições dos cinco *Prelúdios* selecionados nesta pesquisa possibilitarão o contato dos violistas com uma obra única e importante para a literatura dedicada aos instrumentos de arco no Brasil. Finalmente, esta dissertação e seus resultados divulgarão a obra de Flausino Vale, músico, violinista e compositor mineiro que figura como um importante representante da música brasileira da primeira metade do século XX.

Estrutura da dissertação

No primeiro capítulo, é apresentada uma breve exposição da viola de arco e dos desdobramentos da escrita musical para esse instrumento até o século XX. Em seguida, abordamos a música brasileira do século XX para a viola: repertório, compositores e intérpretes.

O segundo capítulo trata de conceitos relacionados ao idiomatismo instrumental e da maneira como a obra de Flausino Vale foi influenciada por aspectos específicos da música brasileira. De acordo com a literatura, explicamos os seguintes termos e suas aplicações: “idiomatismo” e as variações “linguagem idiomática”; “estilo idiomático”; “idiomatismo composicional”, “idiomatismo instrumental” e “idiomatismo interpretativo”. Apresentamos também elementos característicos da música brasileira, mais especificamente da música caipira, presentes nos prelúdios de Flausino Vale, por exemplo o uso da viola de arame.

O terceiro capítulo, por sua vez, aborda aspectos da linguagem musical dos prelúdios de Flausino Vale, que foram divididos em: escrita violinística e idiomática; elementos brasileiros e imitação sonora do ambiente externo; referências a outros instrumentos na escrita dos *Prelúdios*. A fim de demonstrar as afirmações feitas a respeito dos temas citados, são apresentados, como exemplos, excertos de partituras do compositor.

No capítulo 4 são abordadas as transcrições musicais. É discutida a conceituação do termo, a história das transcrições e as classificações de suas funções musicais. Além disso, é apresentado um breve panorama das transcrições para a viola de arco. Nas seções 4.2 e 4.3, discutiremos sobre as particularidades e sobre a técnica da viola de arco, do violino e dos outros instrumentos de cordas. Muitos fundamentos técnicos são

comuns entre instrumentos de cordas friccionadas, porém, para elaborar as transcrições apresentadas, levamos em conta apenas as características idiomáticas da escrita para a viola. Vale salientar que adaptar obras para serem executadas pela viola de arco requer considerações específicas sobre: tonalidade; registro; caráter da obra musical; idiomatismo; comodidade para o instrumentista durante a performance; etc.

O capítulo 5 apresenta as transcrições para a viola de arco dos cinco prelúdios selecionados, além de comentários a respeito de aspectos técnico-interpretativos, sugestões de prática e preparação para performance. Nas transcrições, foram adotados critérios para que houvesse coerência entre a escrita idiomática da viola de arco e as características das peças e dos gêneros e estilos musicais identificados nos prelúdios. Em alguns casos, justificamos escolhas interpretativas por meio de comparações de excertos dos prelúdios e/ou das transcrições que realizamos com obras encontradas na literatura. Para a realização das transcrições, a escolha dos subsídios técnicos de interpretação a serem usados foi feita com a devida atenção. Os dedilhados, arcadas e fraseados, a sonoridade, as tonalidades e os registros foram adotados de maneira a permitir que o estilo original das peças transcritas não fosse alterado e suas peculiaridades de “peças características” (como indicado no título da obra) fossem mantidas.

Finalmente, ressaltamos que a análise interpretativa das peças voltada à preparação para a performance permeou o processo de pesquisa que deu origem a esta dissertação. Além disso, as observações obtidas a partir da prática instrumental contribuíram para decisões que definiram a estrutura final das transcrições.

Para a elaboração digital das partituras foram utilizados os softwares de notação musical *Sibelius*® e *Finale*®. Obras editadas, fotocópias de manuscritos e gravações em áudio e vídeo foram adotadas como materiais musicais de referência.

Revisão Bibliográfica

Uma das fontes utilizadas para realizar a pesquisa histórica necessária para esta dissertação foi o livro, em dois volumes, *The History of the Viola* (RILEY, 1993, Vol. I² e 1991, Vol. II). Importantes leituras sobre a viola de arco na música brasileira foram encontradas nas dissertações e teses: *A performing edition of Brazilian modern music for viola* (REIS, 2006); *Música brasileira para viola solo* (MENDES, 2002); e *Sonata para Viola e Piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnicointerpretativo e tratamento editorial* (MIZAEL, 2011).

Dentre trabalhos utilizados que discutem o tema *idiomatismo instrumental*, incluem-se as dissertações: *A escrita para viola nas sonatas com piano op.11 n.º4 e op.25 n.º4*, de Paul Hindemith: *Aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos* (KUBALA, 2004); e *Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo* (BATTISTUZZO, 2009). Dos artigos consultados que tratam do mesmo tema podemos citar: *Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances* (HURON; BEREC, 2009); e *Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos* (PILGER, 2010). A música regional caipira, inspiração para a composição dos prelúdios de Flausino Vale, é demonstrada no livro *A Arte de Pontear Viola* (CORRÊA, 2000) que forneceu um panorama das violas caipiras (ou violas-de-arame) no Brasil e dos gêneros musicais tocados nestes instrumentos, como o “batuque”.

Trabalhos acadêmicos sobre Flausino Vale e sobre sua obra também foram consultados, por exemplo: as dissertações *Os 26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Valle: aspectos da linguagem musical e violinística* (ALVARENGA, 1993), onde encontramos também manuscritos das peças e *Os 26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Valle: observações teórico-práticas para sua interpretação* (FEICHAS, 2013); o livro *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro* (FRÉSCA, 2010); a edição de partitura *Flausino Vale: 26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só* (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011); e a gravação do CD intitulado *Flausino Vale e o violino brasileiro* (CRUZ, 2011) e de 5 Prelúdios, contidos em CD (ANDRADE, 2006), em faixas localizadas no primeiro disco que integra o livro *Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte* (FREIRE, 2006).

² Original publicado em 1980.

O tema “transcrições musicais” foi encontrado no livro *Treatise on Instrumentation* (BERLIOZ, 1991) e nos artigos acadêmicos *Pequena História das Transcrições* (BORÉM, 1998), e *250 anos de Música Brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical* (BORÉM, 1999). Especificamente sobre transcrições para a viola, foram consultadas a tese *The history of viola transcriptions and a comprehensive analysis of the transcription for viola and piano of Beethoven's Violin Sonata op.30, n.º1* (LEE, 2005) e a dissertação *Pequena suite de Villa-Lobos: transcrição para viola e piano* (ORSI, 2000) e de Kubala (2004).

Dentre as pesquisas acadêmicas usadas para a realização deste trabalho que discorrem sobre diferenças entre a prática da viola, do violino e de instrumentos de arco em geral, podemos mencionar: o trabalho de Kubala (2004); a dissertação *Semelhanças e disparidades no ensino e na execução da viola e do violino* (REBELLO, 2011); a tese de Lee (2005). No trabalho de Ricardo Kubala, ainda encontramos muitas considerações sobre temas relacionados à viola, como História, características sonoras e peculiaridades de sua técnica.

Também foram consultados, como referência sobre a técnica dos instrumentos de arco, os livros: *Principles of violin playing & teaching* (GALAMIAN, 1985), *The art of violin playing* (FLESCH, 2000) e *Arcadas e golpes de arco* (SALLES, Mariana, 2004). Esses autores demonstram vários aspectos da técnica do violino e tratam das classificações e nomenclaturas dos golpes de arco e de suas aplicações. Além disso, Mariana Salles (2004) sistematiza as origens e os desmembramentos das escolas de cordas no Brasil. O livro não publicado dos professores Bosísio e Lavigne [1999?]³, intitulado *Técnicas Fundamentais de Arco para violino e viola*, é uma obra relevante para o ensino de cordas no Brasil e também foi revisto durante o desenvolvimento deste trabalho. Sobre a prática da viola de arco e de transcrições para esse instrumento no século XX, podemos citar violistas virtuosos que também publicaram referências significativas, como as obras de Lionel Tertis, *My Viola and I*, (2008) e de William Primrose, o livro *Violin and Viola* (MENUHIN; PRIMROSE, 1991).

³ Obtido através de fotocópia cedida pelo Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis (UFMG).

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A VIOLA DE ARCO: a evolução da prática do instrumento e sua utilização na música

A origem da viola de arco remonta a meados do século XVI. Pertencente à família dos instrumentos de arco, ou cordas friccionadas, chegou à sua forma inicial, juntamente com os violinos e os violoncelos (e em seguida o contrabaixo), através da transformação de instrumentos distintos ao longo dos séculos. Desde sua criação, alternou momentos de maior e menor destaque, mas foi no século XX que a viola de arco despertou de fato a atenção de compositores, intérpretes e público.⁴

A *Sonata pian'e forte* (1597), de Giovanni Gabrieli (1557-1612) – conhecida como a primeira obra com instrumentação específica – a *Sonata para viola* (1651), de Massimiliano Neri (1615-1666), e a *Sonata para violino e viola* (1644), de Nicholas à Kempis (≈1600-1676), estão entre as primeiras obras a terem partes escritas especificamente para a viola, tratada tanto como instrumento camerístico quanto como solista (ZEYRINGER, 1976, p.51, *apud* RILEY, 1993, p.68-71). Mas, enquanto o violoncelo e o violino obtinham maior destaque como instrumentos solistas, a viola era mais utilizada como instrumento acompanhador. Por isso, obras para instrumentos como a viola da gamba eram disponibilizadas à viola de arco através de transcrições, o que tornou a prática bastante comum no século XVII e início do século XVIII, para compensar a escassez de repertório (RILEY, 1993, p.71). Compositores como J.S. Bach (1685-1750) e Johann Schobert (≈1735-1767) tinham o hábito de transcrever obras para outros instrumentos (BORÉM, 1998, p.20), fosse para tocar tais obras, ou para desenvolver uma linguagem composicional ou o idiomatismo instrumental.

Wolff (1968, *apud* RILEY, 1993, p.76), sobre as diferentes utilizações da viola no final do século XVII, escreve que ela “was introduced into the orchestra of the 17th century as a kind of filling-up instrument to support the second violins or the bass (in the higher octave), but was already also given its own part in Venice or appeared doubled (with two obbligato part) in the opera orchestra”⁵. Kubala, por sua vez, observa que⁶:

⁴ Mais informações em RILEY, 1993, Vol. I e 1991, Vol. II.

⁵ [...] [A viola] foi introduzida em orquestras do século XVII como um tipo de instrumento de preenchimento. Primeiramente foi usada como um instrumento subordinado, para dar suporte aos segundos violinos ou aos graves (na oitava acima), mas ganhava também sua própria parte em Veneza, ou aparecia dobrada (com duas partes em *obbligato*) nas orquestras de ópera. (Tradução nossa).

⁶ Mais informações em:

MENUHIN, Yehudi; PRIMROSE, William; STEVENS, Denis. *Violin und Viola*. Zug: Sven Erik Bergh, 1978. p. 197.

Comparado ao uso do violoncelo e principalmente do violino, o papel da viola passou, com poucas exceções, a ser de acompanhamento e preenchimento de vozes, em uma escrita que demandava, via de regra, pouca proficiência técnica. Essa situação acabou por atrair instrumentistas de pior qualidade, geralmente recrutados entre violinistas. A partir dessa conjuntura é difícil determinar o que é causa ou efeito. O fato de ser um instrumento negligenciado por seus executantes não inspirava compositores a escreverem para o mesmo, assim como bons músicos não se interessavam pelo estudo de um instrumento com pouco repertório significativo (KUBALA, 2004, p.46-47).

Nos séculos XVII a XVIII, a maioria dos compositores dedicava maior atenção à viola do que no século seguinte, XIX. Segundo Wolff (*apud* PRIMROSE, 1991, p.171-173), nas óperas barrocas, o instrumento aparecia executando partes concertantes⁷, acompanhamentos solo⁸ e acompanhamentos solo concertantes⁹ em árias, e aparecia também na forma de *consorts*¹⁰. Como instrumento solista, adquiriu desde características polifônicas, mais pesadas e opacas, como é possível notar no *Concerto de Brandemburgo nº 6 BWV 1051* (c.1718¹¹), de J. S. Bach (1685-1750), até maior clareza sonora, em composições nas quais a atenção se voltava para o seu timbre, o que lhe conferia destaque perante a orquestra – isso pode ser visto no *Concerto para viola e orquestra de cordas* TWV 51:G9 e no *Concerto para duas violas e orquestra de cordas* TWV 52:G3, de G.P. Telemann (1681-1767).

Até o fim do século XVII, era comum encontrar harmonizações em “estilo francês”, que apresentavam até cinco partes dedicadas às cordas, das quais até duas ou três eram para violas. Esse tipo de escrita deu ao instrumento um pouco mais de destaque. Ao tratar disso, Riley (1993, p.76) destaca a ópera *La Serenata* (1662), de Antonio Cesti (1623-1669): “Cesti’s reference to performing in the French Manner has two connotations: (1) that there would be more than one player for each of the violin, viola, and cello parts; and (2) that there would be at least two separate parts for the violas”¹².

⁷ Duas violas concertantes na ópera *Creso* (Vienna, 1678 III, 19), de Antonio Draghi, e nas óperas venezianas, como a *Lament-Aria de Il Candaule* (1679), de Pietro Andrea Ziani e na ópera *Oroio* (1692), de Carlo Francesco Pollaroli. [Cf. também em RILEY, 1993, p.76-77].

⁸ Óperas *Almira* (1704), de G. Fr. Handel, e *Diana* (1712), de Reinhard Keiser.

⁹ Óperas *Octavia* (1705), de Reinhard Keiser (em várias das canções de Nero), e *Antiochus und Stratonica* (1708), de Christoph Graupner (nas árias do apaixonado Antiochus).

¹⁰ Quinteto de violas em ária da ópera *Creso* (Vienna 1678 II, 14), de Antonio Draghi.

¹¹ Mais informações em:

<http://studio.americanviolasociety.org/studio2/2014/02/18/js-bachs-influence-on-the-viol-a-throughout-the-baroque-era/>. Acesso em: 08 de julho de 2015.

¹² A referência de Cesti à performance no Estilo Francês tem duas conotações: (1) que deveria haver mais de um instrumentista para cada parte de violino, viola e violoncelo; e (2) que deveria haver no mínimo duas partes separadas para as violas. (Tradução nossa).

Na ópera italiana da segunda metade do século XVII, também já eram utilizadas duas partes de viola por compositores como Claudio Monteverdi (1567-1643), por exemplo. Segundo Riley (1993, p.75): “In the second half of the 17th century, there was a definite trend for Italian opera composers to write, as Monteverdi had done in 1641, in five parts for the string choir: Violin I and II, Viola I and II, and Continuo”¹³.

Isso talvez explique, em parte, a escolha de W.A. Mozart (1756-1791) por compor duas partes para violas – além das partes dedicadas aos tradicionais dois naipes de violinos – para a *Sinfonia concertante para violino e viola* em Mi^b, K. 364 (1779), já que ele foi claramente influenciado pela ópera italiana, ainda que tenha vivido posteriormente à época de Monteverdi. Acrescenta-se a isso o fato de que Mozart era também violista.

W.A. Mozart, ao dividir o naipe de violas em dois, conferiu tratamento diferenciado à harmonia ao ampliar suas vozes internas (BARRETT, 1997). Esse compositor tomou cada vez mais gosto pelo instrumento e entre o período de 1783 a 1791, ano de sua morte, escreveu muitas obras para a viola, especialmente repertório de câmara. Dentre outras obras suas desse período, incluem-se o *Trio para clarinete, viola e piano* em Mi^b, K.498 (1786), os *Duetos para violino e viola* em Sol e Si^b, K423 e K424 (1783), e os *Quintetos para 2 violinos, 2 violas e violoncelo* (entre 1773 e 1791): K174 em Si^b; K515 em Dó; K516 em Sol menor; K¹406 ou K⁶ 516b em Dó menor; K593 em Ré e K614 em Mi^b. Seu pai, Leopold Mozart (1719-1787), também compôs duos para violino e viola (RILEY, 1993, p.130-131).

Apesar da mencionada possível influência das harmonizações escritas nas óperas italianas, com duas partes para violas, sobre a *Sinfonia Concertante* para violino e viola K. 364 de Mozart, e de seu gosto por escrever obras para a viola, um gênero musical italiano favoreceu o desinteresse de muitos outros compositores pelo instrumento. O surgimento e a popularização da *Trio Sonata* – gênero barroco proveniente da Itália e popular entre os séculos XVII e XVIII –, no qual quase não se utilizava violas¹⁴, aliado à diminuição das vozes internas nas harmonizações para cordas, contribuiu para que houvesse redução do número de obras escritas para estes instrumentos (RILEY, 1993, p.12). O entusiasmo de compositores, especialmente na Itália, pelo violino, seja como

¹³ Na segunda metade do século XVII, havia uma tendência definida na ópera italiana, segundo a qual os compositores escreviam, como Monteverdi havia feito em 1641, em cinco partes para o “coro” de cordas: Violino I e II, Viola I e II, e Contínuo. (Tradução nossa).

¹⁴ Apesar de as *Trios Sonatas* utilizarem dois instrumentos melódicos, além de um ou mais instrumentos graves ou harmônicos que desempenhavam a função de contínuo, não era comum a utilização de violas.

instrumento camerístico, seja como instrumento solo, pode ter reduzido ainda mais o interesse pela viola, encolhendo a oferta de bons violistas e consequentemente a demanda por esse instrumento (RILEY, 1993. p.69).

Na França do século XVII e da primeira metade do século XVIII, os compositores, ao escreverem para cordas, valorizavam as vozes internas. Nas harmonizações para cinco vozes, até três vozes eram dedicadas às violas, situadas nos registros tenor e contralto. Dentre compositores desse período, destacam-se Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Jean-Marie Leclair (1697-1794), Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) e Paschal Colasse (1649-1709). A partir da segunda metade do século XVIII, a escrita em quatro vozes passa a vigorar. Nos anos de 1772, 1774 e 1778, os irmãos Karl e Anton Stamitz, representantes da Escola de Mannheim, apresentaram, em Paris, a viola como instrumento solista e concorreram para a maior aceitação da viola de arco na França (RILEY, 1993, p.78-83).

Riley (1993, p.105) menciona que, ao final do século XVII, apesar de uma diminuição no interesse pelo instrumento, a viola passava a receber mais “atenção e prestígio na Alemanha que em qualquer outro país”, ainda que de forma limitada a algumas cidades e compositores alemães. Esse fato, segundo o autor, possibilitou o surgimento das primeiras músicas solo de maior importância dedicadas ao instrumento, “em Hamburgo, Cöthen, Berlim e outras cidades alemãs no século XVIII”. A título de exemplo, podemos citar alguns nomes de compositores alemães que escreveram para a viola de arco – G.P. Telemann (1681-1767), J.S. Bach (1685-1750), seus filhos W.F. Bach (1710-1784), C.P.E. Bach (1714-1788) e J.C. Bach (1735-1782).

Ainda sobre a escrita para a viola na Alemanha, lembramos que J.S. Bach escreveu para o instrumento partes relevantes nos *Concertos de Brandemburgo Nº 3 em G*, BWV 1048 – para 3 violinos, três violas, três violoncelos, baixo e cravo – e no *Concerto de Brandemburgo Nº 6 em B $\flat$* , BWV 1051 (1718) – para duas violas *da braccio*, duas violas *da gamba*, violoncelo, *violone* e cravo –, sendo que neste último é dado destaque especial às violas como solistas. Outro compositor alemão, Christoph Willibald Gluck (1714-1787), deu um novo direcionamento à escrita para a viola dentro da orquestra de ópera, influenciando compositores franceses do século XIX, como Carl Maria von Weber (1786-1826).

O virtuosismo advindo da Escola de Mannheim influenciou compositores que atuavam em Viena a escreverem para o instrumento, como Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) e W.A. Mozart (1756-1791)¹⁵.

No século XIX, na França, destacaram-se Casimir-Ney (1801-1877), com os 24 *Préludes* para viola (Paris, c.1849), e Hector Berlioz (1803-1869), que inovou a escrita composicional para a viola, o que pode ser verificado, por exemplo, na obra *Haroldo na Itália*, para viola e orquestra¹⁶. Dando seguimento a um processo de valorização e afirmação da viola de arco, Berlioz (1991, p.60) exaltou suas características sonoras e declarou que o uso do instrumento na orquestra foi historicamente negligenciado. Além disso, escreveu que muitos mestres do século XVIII tinham o instrumento como opção de preenchimento harmônico e, se não era conveniente usá-lo dessa forma, designavam-lhe a função de dobramento dos graves (*col basso*), sem utilizar os devidos critérios de harmonização:

Of all the instruments in the orchestra it is the viola whose excellent qualities have been unappreciated for the longest time. [...] Its low strings have a characteristic, husky timbre while its high notes are distinguished by their mournfully passionate sound. The general character of its tones is one of profound melancholy and is notably different from that of the other string instruments. Nevertheless, it has long been neglected – or used, senselessly and ineffectually, for doubling the basses in the higher octave. The unjust treatment of this noble instrument has been due to several causes. In the first place, the masters of the 18th century, rarely writing four real voices, generally did not know what to do with the viola. Whenever they could not give it a few notes to fill up the harmony, they did not hesitate to write the odious *col basso* – often so carelessly that the resulting octaves conflicted either with the harmony or with the melody or with both. (BERLIOZ, 1991, p.60).¹⁷

¹⁵ Segundo Borém (1998, p.20), Johann Schobert (≈1735-1767) foi um “compositor-transcritor” que influenciou profundamente Mozart.

¹⁶ Berlioz dedica especial atenção aos registros médio-graves da viola, ao mesmo tempo em que alia o gênero *poema sinfônico*, que se constitui em obra sinfônica programática, ao gênero *concerto* para solista e orquestra.

A obra foi composta por Hector Berlioz a partir de um pedido de Niccolò Paganini. Porém, Paganini descartou a compra da peça, pois para ele a viola deveria tocar todo o tempo. Paganini, ao assistir anos mais tarde a obra ser executada, reconheceu o trabalho do compositor e lhe pagou a quantia devida pela encomenda da composição.

¹⁷ De todos os instrumentos de orquestra, a viola é aquele cujas excelentes qualidades foram desprestigiadas pelo maior período de tempo. [...] Suas cordas graves têm um timbre rouco característico, enquanto suas notas agudas são distinguidas por seu som pesadamente apaixonado. Em geral, a sua característica sonora é de profunda melancolia, notavelmente diferente das características dos outros instrumentos de cordas. Mesmo assim, ela tem sido por muito tempo negligenciada – ou utilizada, sem razão e de forma ineficaz, para dobrar os graves em uma oitava acima. O tratamento injusto desse nobre instrumento se deu por diversas razões. Em primeiro lugar, os mestres do século XVIII, ao escreverem raramente para quatro vozes, geralmente não sabiam o que fazer com a viola. Quando não podiam dedicar algumas notas a ela para preencher a harmonia,

H. Berlioz ainda atribui parte dessa negligência à deficiência técnica dos violistas, que seriam, segundo ele, meros violinistas inaptos a executarem peças para o violino de forma convincente e que, portanto, eram rebaixados à condição de violistas:

Furthermore, it was unfortunately impossible at that time to write any important passage for the viola requiring the most ordinary skill for its execution. Violists were always selected from the weaker violinists. If a musician was unable to fill creditably the post of a violinist, he was relegated to the violas. Thus, violists could not play neither the violin nor the viola. I must admit that even in our own time this prejudice against the viola has not disappeared completely. Even in our best orchestras we still find viola players who are no more proficient on that instrument than on the violin. [...] But the harm by tolerating them is being recognized more and more; and little by little the viola will be entrusted only to skilled hands, just as the other instruments. Its timbre attracts and captivates one's attention so vividly that it is not necessary for an orchestra to have as many violas as second violins. The expressive powers of its timbre are so marked that, on the very rare occasions afforded by the old masters for its display, it never fails to answer their purpose (BERLIOZ; 1991, p.60).¹⁸

Se, de um lado, violinistas que tocam a viola apegam-se ao fato de a viola e o violino compartilharem seus fundamentos técnicos, de outro lado, violistas defendem que a aplicação da técnica é diferenciada, na medida em que as diferentes dimensões e registros de alturas de notas implicam em distintas posturas corporais, sonoridades, espessuras de corda, pesos de arco sobre a corda, etc. Apesar disso, vários métodos de instrução para violino foram e ainda são responsáveis pela formação de violistas. Por motivos como esse, no decorrer dos séculos XIX e XX, foi necessária uma grande dedicação de compositores, pedagogos e intérpretes, à busca por definir e atender às características específicas da viola de arco. Como resultado dessa busca, foram escritos diversos materiais para a viola, que complementaram o material disponível até então. Sobre esse assunto, William Primrose

eles não hesitavam em escrever o abominável *col basso* – geralmente sem maiores critérios, de forma que as oitavas resultantes conflitavam quer com a harmonia ou com a melodia, ou com ambas. (Tradução nossa).

¹⁸ Além disso, infelizmente naquele tempo era impossível escrever qualquer passagem importante para a viola que exigisse as habilidades mais usuais para sua execução. Violistas eram sempre recrutados dentre os violinistas mais fracos. Se algum músico fosse inapto a se credenciar para preencher uma vaga de violinista, ele seria relegado às violas. Assim, violistas não poderiam tocar o violino e nem a viola. Devo admitir, que mesmo em nosso tempo, esse preconceito contra a viola não desapareceu por completo. Mesmo nas nossas melhores orquestras ainda encontramos violistas cujo grau de proficiência à viola não é maior do que ao violino. [...]. Mas o prejuízo gerado ao tolerá-los está sendo percebido cada vez mais; e aos poucos a viola será confiada apenas a mãos mais habilidosas, assim como os outros instrumentos. Seu timbre nos atrai e nos cativa a atenção tão vivamente que não é necessário que se tenha em uma orquestra tantas violas como se tem segundos violinos. As forças expressivas de seu timbre são tão marcantes que, nas raríssimas ocasiões proporcionadas pelos antigos mestres para sua exibição, ela nunca falha em atender sua finalidade. (Tradução nossa).

(1991, p.173-174) afirma que a atenção dispensada à viola aumentou gradativamente à medida em que compositores e intérpretes passaram a reconhecê-la como instrumento de características distintas do violino.

Segundo Riley (1993, p.196-199), do século XVIII ao XIX, as características sonoras da viola atraíram a atenção de violinistas virtuosos, que escreveram para o instrumento e conseqüentemente contribuíram para que o desenvolvimento da escrita idiomática¹⁹ da viola fosse aprofundado no século XX. Dentre esses instrumentistas-compositores, estão Alessandro Rolla²⁰ (1757-1841), Niccolò Paganini (1782-1840), Ludwig Spohr (1784-1859), Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866), Henri Vieuxtemps (1820-1881), L. Casimir-Ney (1801-1877) e Joseph Joachim (1831-1907).

Todo esse desenvolvimento das funções da viola até o século XX foi assinalado por Reis:

The viola played a very important role for composers such as Karl and Anton Stamitz with their solo concertos, and the Symphony Concertante for violin and viola by Mozart. Brahms, Beethoven and Berlioz also turned their attention to the beauty and dark sonority of the viola. In chamber music written by these great composers, the viola became a required presence, expanding the concept of writing for internal voices of the string quartet. Brahms, Dvorak, Wagner and Richard Strauss largely explored the viola possibilities all over their orchestral works (REIS, 2006, p.2,3).²¹

Kubala ressalta que, no século XX, a atenção de muitos compositores foi, de forma crescente, direcionada a aspectos idiomáticos da viola:

Muitos compositores reconheciam o potencial expressivo da viola, inclusive dedicando-se a sua execução; a produção em maior quantidade de repertório para solo com orquestra ou recitais, porém, é fato recente. Somente no século XX passou-se a empregar regularmente uma escrita que demanda maior domínio técnico do executante, trata o instrumento de modo a evidenciá-lo, e ressalta aspectos idiomáticos do mesmo (KUBALA, 2004, p.47).

¹⁹ Mais informações sobre idiomatismo na seção 2.1.

²⁰ Alessandro Rolla teria sido, inclusive, professor de Niccolò Paganini.

²¹ Para compositores como Karl e Anton Stamitz, que compuseram concertos solo para a viola, e para Mozart, com sua *Sinfonia concertante para violino e viola*, a viola cumpriu um importante papel. Brahms, Beethoven e Berlioz também voltaram sua atenção para a escura e bela sonoridade da viola. A viola tornou-se presença essencial em música de câmara escrita por esses grandes compositores, expandindo o conceito da escrita para as vozes internas do quarteto de cordas. Brahms, Dvorak, Wagner e Richard Strauss exploraram amplamente as possibilidades da viola em suas obras orquestrais. (Tradução nossa).

A impressão de métodos para a viola no final do século XVIII e início do século XIX também teria influenciado os violistas do século XX (BARRETT, 1997). Na virada do século XIX para o século XX, violistas como o alemão Hermann Ritter, o francês Maurice Vieux e o russo Vladimir Bakaleinikoff, que foi professor de Vadim Borissovsky (1900-1972), trabalharam como professores e deixaram um legado que influenciou as gerações seguintes de violistas. O violista Lionel Tertis (1876-1975) foi um dos grandes responsáveis, no início do século XX, pela mudança no tratamento dispensado à viola e contribuiu para que inúmeros violistas se destacassem na Inglaterra, como seus alunos Rebecca Clarke e Watson Forbes (RILEY, 1993, p.241-243). Em seguida, o violista William Primrose (1904-1982), o qual não foi aluno de Lionel Tertis, também se destacou e veio a ser reconhecido como o grande violista do século XX.

Nesse contexto, outro fator que contribuiu favoravelmente para a valorização da viola de arco, foram as transcrições musicais, que propiciaram mudanças positivas na prática desse instrumento no século XX. Entretanto, apesar disso, a opinião de que essa prática teria gerado benefícios não era unânime à época. Alguns compositores declararam-se contra as transcrições, movidos pelo receio de que elas deturpassem a concepção original de uma obra. No entanto, as transcrições para a viola possibilitavam o contato de violistas com obras de períodos anteriores, ou mesmo com obras da época, que não haviam sido disponibilizadas ao instrumento. Borém (1998, p.25-26) demonstra como Paul Hindemith (1895-1963) posicionava-se contrário às transcrições musicais e a favor de uma nova escrita idiomática para aqueles instrumentos até então negligenciados²²:

Engrossando esta cruzada contra as transcrições, Paul Hindemith (1895-1963) externava duras críticas à reciclagem de música original. Sua postura o levou a tornar-se o principal compositor a desenvolver o repertório original de instrumentos geralmente negligenciados, como a viola d'amore e o contrabaixo. Por outro, Hindemith pareceu não compreender a necessidade de vários instrumentos disporem de um repertório de qualidade anterior ao século XX.

[...]

Embora não tenha mencionado nomes ou obras, Hindemith seguramente dirigiu suas críticas ferinas a controvertidas transcrições da primeira metade do século XX, como a versões orquestrais de Leopold Stokowsky (1882-1977) da música de Bach para órgão ou a versão para violoncelo solista e grande orquestra de um concerto barroco para cravo de Mathias Georg Monn (1717-1750) feita por Arnold Schoenberg (1874-1951) (BORÉM, 1998, p.25-26).

²² Mais sobre transcrições musicais no capítulo 4.

Reis (2006, p.3), por sua vez, aponta Hindemith como responsável por possibilitar à viola assumir um novo lugar na cena musical de toda a Europa.

O violista Lionel Tertis (2008, p.64,65) afirma que, em sua época, existia de fato resistência às transcrições musicais e diz que mesmo grandes compositores, como Bach, Beethoven, Brahms, Schubert e Schumann, escreveram várias transcrições de suas próprias obras: “When once I was in conversation with Sir Edward Elgar I mentioned to him the innumerable objections I had met against my transcriptions. He exclaimed: ‘What nonsense! What of the countless arrangements that the great masters themselves have made of their own works?’”.²³

De fato, no início do século XX, as transcrições tiveram importância no delineamento da identidade sonora da viola de arco. Os benefícios originados dessa prática devem-se principalmente a três grandes nomes: Vadim Borisovsky, Lionel Tertis e William Primrose. E pelo caminho da composição original de obras, Paul Hindemith buscou uma linguagem idiomática exclusivamente voltada à viola e obteve muito êxito.

1.1 A viola de arco na música brasileira

Como em outros países, no Brasil, observou-se um desenvolvimento da música para a viola de arco a partir do século XX, mais especificamente na segunda metade desse século. Sobre isso, Mendes comenta:

Pode-se destacar que na primeira metade do século XX, a viola era raramente tratada como instrumento solista no Brasil devido: 1) à falta de intérpretes; 2) à carência de um ensino focado especificamente para a técnica do instrumento, 3) e à existência de um limitado repertório. Sua participação no cenário musical nesse período acabava restringindo-se somente a orquestras e quartetos de cordas.

[...]

De acordo com o Catálogo de Música Brasileira para *Viola*, de André Nobre Mendes, até 1950, existiam apenas 17 obras escritas para viola nas mais diversas formações instrumentais (MENDES, 2002 *apud* MIZAEL, 2011, p.18).

²³ Certa vez, em uma conversa com o Senhor Edward Elgar, mencionei as inúmeras objeções que tenho encontrado contra minhas transcrições. Ele exclamou: “Que *nonsense*! E os incontáveis arranjos que os próprios grandes compositores fizeram de suas próprias obras?” (Tradução nossa.)

Entretanto, de acordo com Mizael (2011, p.18) “com a chegada de centenas de músicos imigrantes ao Brasil, no final da II Segunda Guerra Mundial (1939-1945), essas circunstâncias são modificadas”. Isso é atestado por dados encontrados por Mizael na dissertação intitulada *Música Brasileira para Viola Solo*, de Mendes (2002), segundo a qual “na segunda metade do século XX foram escritas aproximadamente 103 obras para viola” (MIZAEI, 2011, p.18).

A mesma autora enumera alguns instrumentistas húngaros que vieram ao Brasil no fim da Segunda Guerra Mundial e se estabeleceram, como os violistas Bela Mori (1912-2006), Perez Dworecki (1920-2011) e George Kiszely (1930-2010), que teriam “impulsionado respeitáveis compositores como Francisco Mignone (1897-1986), Marlos Nobre (1939-), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Radamés Gnattali [sic] (1906-1988) e outros, a escreverem obras específicas para o instrumento, ocasionando, portanto, um aumento significativo do repertório para viola na segunda metade do século XX” (MIZAEI, 2011, p.18). A pesquisadora contextualiza a viola, historicamente, no cenário musical brasileiro. Para isso, cita diversos artistas relacionados à história do instrumento, até chegar em Camargo Guarnieri e Perez Dworecki, este último tendo sido fundamental à composição da *Sonata para viola e piano*, de Guarnieri (1950), uma vez que forneceu ao compositor informações acerca da viola. Essa obra é definida por Mizael (2011, p.17) “como a primeira de relevância para o nosso repertório” (repertório violístico brasileiro), dado seu “valor artístico e técnico-musical” e o “nível de exigência técnica” da peça.

Atualmente, destacam-se muitas obras compostas para a viola, por exemplo: *Três peças para viola e piano* (1957) e *Bilhete de um jogral* (1983), para viola solo, de C. Guerra-Peixe (1914-1993); *Brasileira para viola e cordas* (1960), de Edino Krieger (1928); *Espaços delimitados para viola e piano* (1966), de Cláudio Santoro (1919-1989); *Sonata para viola e piano* (1969) e *Concerto para viola e orquestra de cordas* (1976), de Radamés Gnattali (1906-1988); *Sonata para viola* (1962) e *Três valsas brasileiras para viola e piano* (1968), de Francisco Mignone (1897-1986); *Melodias n.º5*, para viola solo (1987), de Ernani Aguiar (1950); *Concerto para viola e orquestra op.13* (1987), de Marco Padilha (1955); *Seresta n.º3 op.60, para viola e piano*, (2001), *Concerto para viola e orquestra n.º1 op.186* (2013) e *n.º2 op.192* (2013), de Liduíno Pitombeira (1962); e *Todas as rosas são brancas*, para viola e orquestra de cordas (2008), de Guilherme Nascimento (1970).

2 IDIOMATISMO INSTRUMENTAL E INFLUÊNCIAS DA MÚSICA BRASILEIRA SOBRE A LINGUAGEM COMPOSICIONAL DE FLAUSINO VALE

2.1 Definição de idiomatismo instrumental na Música

O “idiomatismo instrumental” é o conjunto de características inerentes a um instrumento musical que deve ser considerado quando são compostas obras dedicadas a esse instrumento. Tais características podem ser físicas, sonoras e técnicas, e estão relacionadas ao quão viável é executar determinados sons usando o instrumento e às possibilidades de escrita oferecidas por ele.

“Estilo idiomático” é um estilo de escrita musical ou de realização instrumental caracterizado pela presença marcante de elementos específicos de um instrumento musical. Às vezes, está associado a uma forte tradição que acaba por propiciar o desenvolvimento avançado de uma linguagem instrumental: na música cigana, por exemplo, a tradição do uso do violino; ou na música nordestina, que tradicionalmente recorre ao uso das rabecas. Quanto mais forte a presença de um instrumento, mais idiomático se torna o estilo, a linguagem e a escrita musicais.

A “linguagem idiomática instrumental” seria caracterizada pela utilização de um grande número de ferramentas instrumentais em um gênero ou em um estilo musicais, ou no material musical de uma determinada obra. A presença de um conjunto de características instrumentais em uma obra influencia sua linguagem musical, por exemplo, as inclusões de vários tipos de ornamentos no *choro*, através do bandolim ou da flauta, tornam a escrita deste gênero musical mais *bandolinística* ou *flautística*. A ampla utilização de tais ferramentas características de um instrumento em muitas obras pertencentes a um determinado gênero musical, pode fazer com que a linguagem musical desse gênero adquira diversas características referentes à linguagem daquele instrumento. Da mesma forma, poderíamos encontrar influências da linguagem de um gênero musical, como o *choro*, influenciando estilos da *música instrumental brasileira*.

Kubala (2004, p.50-51) consulta o *The New Harvard Dictionary of Music* para definir o termo idiomático (*idiomatic*) como “adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades particulares de instrumento ou voz para os quais foi composta”. Battistuzzo (2009, p.75) define o idiomatismo na música como a “utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes”.

Cardoso refere-se ao idiomatismo instrumental como as particularidades próprias de um instrumento evidenciadas pela relação deste com um determinado material musical:

Podemos considerar o idiomatismo instrumental como uma apropriação, inserção e utilização das qualidades naturais e das características inerentes ao instrumento em um determinado contexto musical, do qual resultam sonoridades e texturas particulares àquele instrumento (CARDOSO, 2006, pg. 41).

Battistuzzo nos explica que a prática de execução de um instrumento desenvolve o idiomatismo desse instrumento, ao mesmo tempo em que as repetidas ocorrências de elementos idiomáticos acabam por estabelecer padrões técnicos, gerando um tipo específico de escrita. Isso nos permite entender que a evolução e transformação dos estilos musicais e da prática instrumental estão interligadas. Segundo o referido autor:

Uma obra musical feita para o violão, que faça uso de técnicas idiomáticas, não estará, necessariamente, procurando a facilidade de execução, mas sim um melhor resultado técnico-expressivo, através da aplicação de recursos que são peculiares ao violão e à maneira de tocá-lo. Geralmente, esses efeitos são consequentes da prática de execução instrumental, vão se fixando pela reiteração e passam a fazer parte definitiva da sua linguagem (BATTISTUZZO, 2009, p.3-4).

Pilger (2010, p.759) reitera Battistuzzo ao afirmar que “a linguagem idiomática de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições, portanto, ela evolui constantemente”.

A prática de um instrumento gera um grande número de queixas dos músicos com relação a desconfortos, por isso, esses profissionais estão sempre, em sua rotina, buscando desenvolver estratégias que minimizem esses desconfortos e que transformem a prática do instrumento, por meio do uso adequado do corpo, em uma atividade prazerosa. Kubala discorre sobre as diferenças entre os “conceitos de idiomático e nível de dificuldade” e de “cômodo e comodidade”:

Os conceitos de idiomático e nível de dificuldade muitas vezes se confundem, mas procurei estabelecer distinção entre ambos. O Concerto para viola e orquestra de William Walton, por exemplo, é de difícil realização técnica. Apesar disso, é uma obra que se destaca pelo

tratamento idiomático que confere à viola, ao valorizar sobremaneira características próprias desse instrumento;

Cômodo e comodidade são palavras associadas ao conceito de idiomático, porém esse último tem significação mais ampla. Para uma passagem ou obra musical ser classificada como idiomática, além de permitir sensação de comodidade, deve corroborar, dentro de um determinado estilo, a caracterização do instrumento ou voz.

Na execução de uma obra ou passagem, comodidade é fator imprescindível para a obtenção de fluência. Essa, porém, em determinadas situações, se for almejada, somente pode ser alcançada após intenso estudo. É interessante observar que, se intérpretes objetivassem prioritariamente comodidade, a técnica instrumental provavelmente não teria evoluído. Muitos recursos, hoje considerados idiomáticos surgiram de exploração de possibilidades inicialmente consideradas incômodas. Para ilustrar essa consideração, pode-se notar que o Concerto para viola e orquestra de Béla Bartók apresenta várias passagens tecnicamente incômodas, como sequência de cordas duplas em intervalo de quinta, mudanças de posição distantes e mudanças de corda que fogem de modelos tradicionais. Com um estudo eficiente, porém, é possível contornar essas dificuldades, de forma que esses trechos passem a integrar de maneira convincente o discurso da obra (KUBALA, 2004, p. 48-49).

Huron e Berec (2009, p.103-122), após realizarem pesquisa comparativa sobre alterações de andamentos e tonalidades em variadas situações de performance²⁴, concluem que o grau de idiomatismo pode ser ampliado à medida em que os elementos comparados são percebidos como as opções mais cômodas dentre as disponíveis. Os autores constataam que uma “escrita idiomática” para determinado instrumento não é aquela que permite aos instrumentistas executarem uma peça com facilidade, mas sim, aquela que, entre duas ou mais formas possíveis de atingir o mesmo objetivo musical, apresenta aquela que possibilita ao músico realizar a performance mais facilmente.²⁵

Dessa forma, avalia-se o idiomatismo de uma determinada obra por meio da análise da viabilidade de sua realização instrumental. A partir disso, é possível concluir que “idiomatismo instrumental” refere-se a como as características de um instrumento possibilitam a realização instrumental em um contexto musical, e ainda, refere-se a como essas características são aproveitadas para produzir certo grau de comodidade ou viabilidade técnica.

²⁴ Após analisarem as dificuldades de performance geradas por obras escritas em várias tonalidades, transpostas do original cromaticamente, ascendentemente e descendentemente, e em andamentos desde rápidos até lentos.

²⁵ In the case of instrumental idiomatism, we noted that idiomatism might be defined as the degree to which a given means of achieving a certain musical goal is significantly easier than other hypothetical means. What makes something idiomatic is not that it is easy to play, but that it is easier to play given the specific prescribed circumstances compared with other possible performance circumstances” (HURON; BEREC, 2009, p.119)

Kubala (2004, p.50-51) chama a atenção para a relação entre o termo “idiomático” e problemas de ordem técnica e estilística. Menciona também que, antes de 1600, a mesma peça podia ser executada por instrumentos distintos, mas que essa realidade foi mudando e as obras foram se tornando específicas, ou seja, os compositores passaram a escrevê-las para que fossem executadas por um determinado instrumento ou por um grupo de instrumentos específicos. Podemos afirmar, então, que a escrita foi se tornando mais idiomática. Dessa forma, segundo o autor, foi possível “a ascensão do virtuose (tanto cantores como instrumentistas) no século XIX”, porque ela “está associada ao crescente emprego de escrita idiomática, mesmo em música tecnicamente não difícil”. Kubala classifica como “escrita idiomática” aquela em que elementos característicos de um instrumento se ligam à obra, à construção de sua linguagem ou estilo; ou ainda, como uma escrita que realce as características idiomáticas do instrumento:

No dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, para o termo “idiomático”, encontra-se a definição: “Referente a ou próprio de um idioma”. No verbete de entrada “idioma”, por sua vez, lê-se: “Estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um indivíduo, um período, um movimento etc. ou que é próprio de um domínio específico das artes. É adequado, portanto, o uso de “idiomático” como um adjetivo que se refere a um determinado estilo ou forma de expressão artística. Dessa forma pode-se concluir que, ao se discorrer sobre o desenvolvimento de uma escrita rica em características idiomáticas para viola, trata-se do desenvolvimento de um estilo que evidencia esse instrumento (KUBALA, 2004, p.51).

Em linhas gerais, quando falamos em idiomatismo instrumental, estamos fazendo referência a estilos de escritas musicais que refletem as características de determinados instrumentos. Como foi visto, as obras que utilizam estilos idiomáticos garantem alto grau de viabilidade técnica e relativa comodidade durante a realização instrumental. Isso acontece por causa do acúmulo histórico de tradições de escrita e de práticas musicais e devido ao fato de que esses estilos agregam novas práticas instrumentais e evoluem constantemente (muitas vezes, desenvolvem, até mesmo, traços virtuosísticos). A próxima seção, 2.2, trata do uso da escrita idiomática do violino feito por Flausino Vale e das influências da música brasileira rural, de suas práticas e de seus referenciais instrumentais, sobre essa escrita.

2.2 Influências da música brasileira sobre a linguagem idiomática do violino usada por Flausino Vale

O estilo musical de Flausino Vale foi muito influenciado pela música caipira, com a qual ele teve contato durante sua infância, época em que viveu no ambiente rural da região de Barbacena. Flausino incorporou a seus prelúdios vários elementos sonoros próprios desse ambiente: o som de violas caipiras e tambores e sons dos ambientes das fazendas, da natureza e das cidades interioranas. Isso está demonstrado na subseção 3.3.2, *Elementos brasileiros e imitação de sons do ambiente externo*.

2.2.1 Viola de arame²⁶

Como informado por Corrêa, a viola brasileira, derivada de Portugal, “trazida por colonos e jesuítas portugueses”, possui vários nomes, de acordo com sua utilização ou características próprias: “*viola de dez cordas, viola de pinho, viola caipira, viola nordestina, viola de fandango, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola branca, viola pantaneira, viola campeira*, entre outros” (CORRÊA, 2000, p.21, 29). Para esse autor, a nomenclatura mais apropriada para designar a viola brasileira seria “viola de arame”:

[...] a todas as espécies de violas diretamente oriundas do popular instrumento português do século XV. Esta opção surgiu da necessidade de um termo que represente, atualmente, de forma genérica e inequívoca, o instrumento em si. A adoção do termo “viola”, sem adjetivação, que seria o ideal para tal função, não é capaz de exprimir a precisão necessária: ele já é utilizado referindo-se ao instrumento de cordas friccionadas da família do violino, como também, em algumas regiões de Portugal, ao instrumento de seis cordas simples que conhecemos por *violão*. De maneira informal, embora não frequentemente, a designação “viola” também é utilizada no Brasil para referir-se ao *violão*.

O termo “viola de arame” é capaz de qualificar o instrumento em todas as suas variações. De fato, o uso de cordas metálicas é hoje característica comum às violas em questão e marca a sonoridade do instrumento. É nome que, atribuído a todas as variações do instrumento, não se opõe às particularidades de cada um. Assim, *viola caipira, viola de fandango, viola nordestina, viola braguesa, viola campaniça, viola de dois corações* são tipos diferentes de *viola de arame* (CORRÊA, 2000, p.29).

²⁶ Roberto Corrêa, após buscar, sem muitos resultados, por um material dedicado ao ensino da viola de arame no Brasil, decidiu pesquisar sobre o instrumento diretamente na “tradição ancestral da viola” (de arame) através da oralidade e da memória dos “antigos violeiros”. Para isso, coletou e desenvolveu materiais que culminaram, vinte anos mais tarde, com a publicação do livro *A Arte de Pontear Viola*, voltado ao ensino e prática da “viola de arame”.

A Figura 1, abaixo, apresenta as partes da viola e suas denominações mais usuais, segundo Corrêa:

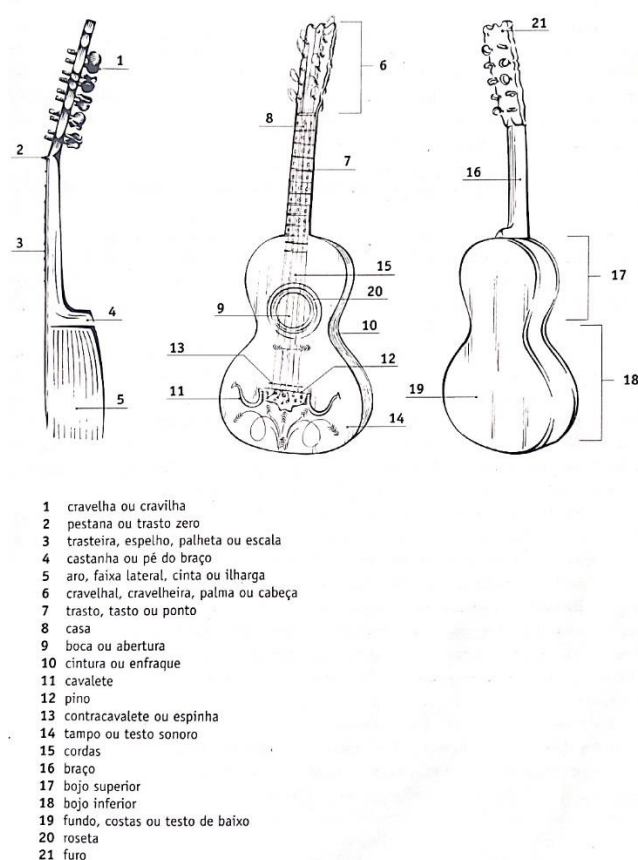


Figura 1: As partes de uma viola caipira, segundo Corrêa (2000, p.31).

Marena Salles (2007, p.43, *apud* FRÉSCA, 2010, p.168) sugere que há fortes indícios de que Flausino Vale, devido ao fato de ter nascido em Barbacena, cidade próxima a Conselheiro Lafaiete (ambas localizadas no estado de Minas Gerais), tocava ou ao menos tinha tido vários contatos com a viola de Queluz. Vale dizer que as violas de Queluz também são variações das violas-de-aramé ou violas caipiras:

A viola artesanal que alcançou maior fama foi a *viola de Queluz* – atual cidade de Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais – produzida ali, onde havia várias oficinas, no final do século passado e início deste. A *viola de Queluz* seguia o modelo da antiga *viola toeira* de Portugal, apresentando doze cordas distribuídas em cinco ordens, sendo as duas últimas com três cordas, cada – um bordão e duas cordas finas (CORRÊA, 2000, p.23).

Segundo Goulart, citado por Corrêa, as violas de Queluz foram, inclusive, fabricadas para a Corte de Dom Pedro II após 1889 (GOULART, 1961 *apud* CORRÊA, 2000, p.23). Essas violas possuíam medidas do *bojo* (caixa de ressonância) de aproximadamente 43 cm (CORRÊA, 2000, p.30).

Finalizamos esta seção com um comentário do próprio Flausino Vale sobre a viola sertaneja e a música sertaneja em geral:

[...] não há quem, por mais versado nos clássicos, por mais ilustre que em música seja, não fique tomado de sublime enlevo, completamente embriagado pela delícia dos sons, ao ouvir um sertanejo tanger uma viola, ao presenciar a música bárbara e asselvajada de um batuque ou candomblé.

[...] A melodia que escapa da garganta rústica de um sertanejo é como se fora a própria natureza cantando pela sua boca (VALE, 1972, p.10-11 *apud* ALVARENGA, 1993, p.25).

2.2.2 Música Caipira

O termo “música caipira”, segundo Corrêa, “remete-nos aos diferentes estilos e gêneros da música produzida pelas duplas caipiras”. Já o termo “música de expressão caipira” abrange de “músicas de autoria produzidas no contexto das manifestações tradicionais a composições modernas e desvinculadas de regras e estilos definidos”. Além disso, segundo o autor, os dois termos se referem a música produzida por pessoas que vivem na porção Centro-Sul do Brasil, porque essa região e a cultura de seu povo estariam ligadas à “essência do meio rural”, que tem influência sobre as expressões artísticas oriundas desse local mesmo que os autores não a tenham vivenciado de fato. Em outras palavras, Corrêa defende que a “essência da música caipira” é o “elo com a tradição, com o meio rural e seus códigos subjetivos”, ainda que esse elo tenha sido criado de forma indireta (CORRÊA, 2000, p.63-64).

Ainda segundo Corrêa, a música tradicional caipira abrange:

[...] os toques de viola, as maneiras de se entoar a voz, os ritmos percussivos, os trejeitos na dança, melodias, versos, toadas e muito mais, criações com autorias pouco definidas, ou cujas autorias se diluíram no tempo, e que se foram apurando no gosto popular (CORRÊA, 2000, p.65).

Outros elementos muito marcantes da cultura musical caipira são a religiosidade e a fé, assim como a forte presença da poesia (CORRÊA, 2000, p.65-67). Esses elementos, além do costume de se cantar em duplas, têm origem nas tradições populares:

Trazendo elementos das manifestações populares – como *Folias* e *Catiras* – as duplas representavam muito bem o gosto popular do meio rural e acabaram criando um estilo, que eu denomino “estilo das duplas”. Este ‘estilo’ caracteriza-se, principalmente, pela utilização de ritmos típicos do meio rural; pelo canto, entoado em dueto; e pela instrumentação, geralmente composta por viola e violão, conhecidos como “casal”.

Em suas composições e interpretações, as duplas caipiras aproveitaram estruturas musicais já presentes no meio rural. Assim, funções tradicionais acabaram consolidando-se como gêneros da música brasileira. Foi o que se deu, por exemplo, com os ritmos de danças como Cateretê, Batuque, Mazurca, Querumana, Cana Verde, entre outras – frequentes nos bailes populares – largamente difundidos na discografia da música caipira.

O dueto está presente na maioria das funções populares. Pode-se dizer que a noção de duas vozes, entoadas em terças e sextas, é quase intuitiva no meio rural. É comum alguém cantar uma melodia e outra pessoa, naturalmente, fazer uma segunda voz, em terças ou sextas.

[...] A estrutura musical das canções das duplas é, basicamente, a mesma: introdução e parte A, que se repetem de acordo com o tamanho da poesia. Em alguns casos, é acrescentado um refrão. As poesias privilegiam as quadras e a métrica de sete sílabas.

A harmonia é simples, e grande parte das músicas utiliza-se de uma tonalidade maior, centrada nos acordes de Tônica Sétima da Dominante, e Subdominante. [...]

Com o tempo, alguns músicos e compositores foram acrescentando inovações: na estrutura musical, com o acréscimo de uma parte B; e, na evolução do dueto, com a utilização de movimentos contrários e oblíquos. Apresentam belos exemplos André e Andrade, em *Flor do Ipê*, de Djalma, André e Andrade; e a dupla Pedro e Paulo, em *Tropas e Boiadas*, de Tony Damito e Carlos César.

Na parte melódica e harmônica, houve também evoluções. O grande poeta Gerson Coutinho da Silva – nome artístico *Goiá* – compunha melodias primorosas, com a harmonia repleta de modulações, que obriga seus intérpretes a realizarem trabalho vocal cuidadoso, originando belíssimas interpretações, como as da dupla Zilo e Zalo (FERRETE, 1985 *apud* CORRÊA, 2000, p.69).

Flausino Vale, cujas composições são objeto de pesquisa desta dissertação, é um significativo representante da cultura caipira, discutida em toda esta seção. Nascido e criado no meio rural, o compositor vivenciou as tradições desse ambiente. Pelo fato de ter buscado imprimir a essência da cultura caipira em seu trabalho composicional, pode ser considerado um canal de expressão da cultura caipira.

3 FLAUSINO VALE E SEUS 26 PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO SÓ

3.1 Flausino Vale

A obra de Flausino Rodrigues Vale²⁷, violinista e compositor nascido em 6 de janeiro de 1894, em Barbacena, Minas Gerais, tem sido objeto de pesquisas e publicações realizadas por acadêmicos e intérpretes, como Alvarenga (1993), Frésca (2010), Paulinyi (2010), Frésca e Cruz (2011), Feichas (2013) e Abreu e Reis (2015). Uma das peças do compositor, o Prelúdio n.º15, foi a que obteve maior alcance. Ela faz parte dos *26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, sua composição de maior importância. *Ao pé da fogueira* (título do prelúdio citado) foi gravado por Jascha Heifetz na década de 40 e em seguida por outros violinistas, como Zino Francescatti, Isaac Stern, e pelos violistas William Primrose e Roberto Díaz²⁸.

A formação musical de Flausino Vale não foi completa. Por estar inserido em uma família de músicos, naturalmente desenvolveu algumas habilidades musicais, mas não teve muitas oportunidades de receber educação musical formalmente. Os poucos cursos de música de que pôde participar foram: o curso de teoria musical com Camilo de Castro; e o curso de violino, ministrado por seu tio João Augusto de Campos. Esse último curso iniciou-se quando Flausino Vale tinha dez anos de idade e foi concluído em apenas quatro anos e meio, com estudos de Gaviniès e caprichos de Paganini. Já nessa época, Vale demonstrava imensa vocação para a execução do violino (ALVARENGA, 1993, p.9).

O compositor e violinista morou até os dezoito anos de idade em sua cidade natal, Barbacena, mudando-se em 1912 para a recém-fundada cidade de Belo Horizonte. Passou a trabalhar como músico, integrando orquestras de cinema mudo “durante aproximadamente treze anos”, participando de programas musicais de rádio e apresentando-se em eventos diversos. Tendo se formado em advocacia no ano de 1922, conciliou as carreiras nas áreas do Direito e da Música (ALVARENGA, 1993, p.8-14). Em 1927, foi professor de História da Música no Conservatório Mineiro de Música, inaugurado em 1925. Aí lecionou até o fim de sua vida. Durante cinco anos, exerceu o cargo de *spalla* da orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, também criada em 1925. Nessa orquestra, se apresentou como solista em várias ocasiões. Gusmão (1987 *apud*

²⁷ Grafado também como Flausino Rodrigues **Valle**.

²⁸ Em transcrição de William Primrose, originada a partir da versão de Jascha Heifetz para violino e piano (VALE; PRIMROSE; HEIFETZ, 1945).

ALVARENGA, 1993, p.11) afirma que o Conservatório Mineiro de Música, juntamente com a Sociedade de Concertos Sinfônicos e as emissoras de rádio, foram responsáveis por reunir os músicos mais importantes de Belo Horizonte na década de 1930.

A década de 1920 foi muito produtiva na vida de Flausino Vale. Além de ter atuado intensamente em diversas áreas, ele começou a escrever seus *Prelúdios característicos e concertantes para violino só* em 1922. Sua atuação como músico, seja como solista na orquestra de Sociedade de Concertos Sinfônicos, seja em recitais coletivos, rendeu a Flausino Vale o reconhecimento de seus pares em Belo Horizonte. Algumas vezes, o programa de suas apresentações incluía prelúdios de sua autoria, que o público admirava (ALVARENGA, 1993, p.11-13).

“Flausino era o que se pode chamar um ‘espírito’ universal” (GUIMARÃES, 2013). Além de compositor, professor e advogado, era também poeta e “folclorista”: publicou os livros *Calidoscópio* (poemas, 1923), *Elementos de folclore musical brasileiro* (1936) e *Músicos mineiros* (1948) (ALVARENGA, 1993, p.3-4)²⁹. Também redigia artigos de música para revistas especializadas. Em relação a composições musicais, além dos 26 *Prelúdios* para violino, escreveu:

[...] cinco peças para violino e piano, cinco peças para canto e piano, quatro orquestrações, uma obra para piano, cinco peças para coro orfeônico e uma peça para flauta e piano, além de 54 ‘arranjos’ e 27 ‘revisões’ para violino solo (FRÉSCA, 2011, p.103).

Atribui-se a Flausino Vale certo grau de autodidatismo musical, dado o fato de que sua curta formação musical estava em descompasso com seu notável desenvolvimento como instrumentista e com o alto nível do conhecimento que possuía sobre a técnica e a linguagem idiomática do violino e sobre os diversos estilos e gêneros musicais, o qual permitiu que Vale compusesse sua obra musical aqui estudada. Obra que o compositor não conseguiu editar integralmente, apesar de ter sido reconhecida por grandes músicos, como Villa Lobos, Francisco Mignone e Marcos Salles (FRÉSCA, 2011).

Em viagem ao Rio de Janeiro no ano de 1947, Vale conheceu Villa-Lobos, que se impressionou com a sua performance, o apelidando de “um novo Paganini” e “Paganini Brasileiro” (FRÉSCA, 2010, p.71-72).

²⁹ Segundo Alvarenga (1993, p.3-4), “Flausino Valle não se propunha a ser um folclorista; foi, na realidade, um homem sensível e atento às manifestações populares de caráter musical”.

Em 1953, Andrade Muricy escreveu uma carta, na qual sugeriu a Flausino Vale que se candidatasse a uma das vagas de compositor da Academia Brasileira de Música e o crítico Celso Brant apoiou essa candidatura (FRÉSCA, 2010, p.74-75). Flausino reconhece esta como a maior honra por ele recebida, mas recusa-se a se candidatar, devido a problemas de saúde e à necessidade de trabalhar em suas obras musicais e literárias, inclusive no que diz respeito à publicação delas.

Flausino Vale morreu em 04 de abril de 1954, vítima de enfarto fulminante (FRÉSCA, 2011).

3.2 Definição dos termos “prelúdio” e “característico”

Antes de passarmos adiante, a fim de ampliar o entendimento da obra de Flausino Vale, gostaríamos de definir os termos “prelúdio” e “característico”. Uma vez que o autor utiliza tais termos no título da obra que estudamos, é importante que eles sejam definidos, na presente dissertação, de acordo com as particularidades dessa obra.

Conforme observado por Frésca (2010, p.114-124), o termo prelúdio pode ser utilizado para designar: (1) peça musical que cumpre a função de preludiar outras peças; (2) “aquecimento” ou improvisação que tem a finalidade de preparar a afinação, o som e os modos e/ou tonalidades; (3) movimento inicial de uma obra ou suíte; (4) gênero integrado a uma “obra mais complexa”, por exemplo, “Prelúdio e Fuga”; (5) peça pertencente a uma série (conjunto de prelúdios como peças características e não programáticas oriundo do século XIX). Na música brasileira, os prelúdios poderiam ser também: (1) aberturas; (2) peças independentes ou de estudo; (3) pequenas peças de forma livre. “E, como acontece na literatura mundial, regra geral são peças únicas quando se trata de obras orquestrais, e uma série quando escritas para instrumentos solo” (FRÉSCA, 2010, p.118). No século XX, alguns compositores brasileiros, como Villa-Lobos (1887-1959), Camargo Guarnieri (1907-1993), Cláudio Santoro (1919-1989) e César Guerra-Peixe (1914-1993), optaram por utilizar o termo “ponteio”³⁰ em lugar de prelúdio, para designar movimentos iniciais de obras orquestrais.

O termo “prelúdio” que aparece no título da obra *26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, de Flausino Vale, parece ter a mesma acepção encontrada por Alvarenga (1993, p.15-16) no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda: “Composição livre,

³⁰ Ponteio seria o ato de “pontear”, ou dedilhar um instrumento de cordas.

de caráter imaginativo e sugestivo, que se aproxima, às vezes, do improviso” (HOLANDA, 1986, p.1384). Alvarenga observa que Chopin, Liszt, além de vários compositores posteriores a esses, usaram o termo “prelúdio” em títulos de obras suas para nomear peças curtas “sem função preambular”, diferentemente do que era feito no Barroco, por exemplo, época em que o termo era usado para denominar peça ou movimento introdutório de uma obra composta por outros movimentos além do inicial. Alvarenga ainda faz a seguinte observação sobre as obras de Flausino Vale que o compositor denominou “Prelúdios”:

Talvez sua função fosse de “preludiar”, retirada de sua experiência no trabalho de orquestra, onde preludiar é o “aquecimento” que os músicos fazem minutos antes dos concertos, improvisando, criando, tocando passagens ou exercitando fundamentos técnicos (ALVARENGA, 1993, p.16).

Para Flausino Vale seus prelúdios eram obras que certamente seriam usadas em conservatórios “como estudos de técnica moderna, sendo ao mesmo tempo concertantes”³¹, mas não optou por nomeá-los “estudos” ou “caprichos”³² (FRÉSCA, 2010, p.151). Talvez tivesse preferido o termo “prelúdio” porque:

[...] de um lado sugere uma obra mais lírica e livre que estudo (algo bem ao gosto de Flausino) e, ao mesmo tempo, evita comparações diretas com o grande paradigma de conjunto de obras virtuosísticas para violino solo: os *Caprichos* de Paganini – embora, como visto, essa relação foi feita muitas vezes por diferentes pessoas que conheceram o artista e sua obra (FRÉSCA, 2010, p.124).

A respeito do termo “característico”, também usado por Flausino Vale no título de seu conjunto de prelúdios, trazemos a definição, formulada por Maurice J.E. Brown, de “*peça característica*” – “(Characteristic [character-]piece (Ger. Charakterstück)”:

A piece of music, usually for piano solo, expressing either a single mood (e.g. martial, dream-like, pastoral) or a programmatic idea defined by its title. The term is usually applied to pieces written since the early 19th century, although a number of harpsichord pieces by Couperin and Rameau and other earlier composers anticipate the genre (BROWN, 2015).³³

³¹ Flausino, em carta a Francisco Curt Lange datada de 9 de julho de 1953.

³² “Estudos” são obras voltadas ao desenvolvimento técnico-musical, e “Caprichos” são obras de caráter mais livre que, entre os séculos XVII e XVIII, agregaram o elemento virtuosístico.

³³ Uma peça musical, normalmente para piano, que expressa tanto um humor ou um estado de espírito (por exemplo marcial, sonhador, pastoral), quanto uma ideia programática definida pelo seu título. O termo aplica-se, geralmente, a peças escritas desde o início do século XIX, embora uma

No caso da obra estudada, o termo “característico”, presente no título, parece se referir tanto ao uso de recursos característicos do idiomatismo do violino quanto aos estados de espírito e ideias programáticas definidas nos títulos de cada um dos prelúdios. Enfim, o termo poderia nos remeter ao gênero “peças características” não fossem os aspectos concertantes e idiomáticos das peças. Para Alvarenga, o termo refere-se às “sensações ou ideias extramusicais, como demonstram seus títulos”, mas não estariam, de acordo com ele, presentes em todos os Prelúdios, ou seja, apesar do potencial descritivo, em alguns Prelúdios é mais evidente o “caráter ‘concertante’, atuando exclusiva ou predominantemente”, e com “tendência à exploração de recursos violinísticos com toques virtuosísticos” (ALVARENGA, 1993, p.20).

3.3 Linguagem musical dos 26 *Prelúdios característicos e concertantes para violino só*

Os 26 *Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, de Flausino Vale, foram escritos entre 1922 e a década de 1940. A obra apresenta temática popular e imitação de sons de outros instrumentos, da natureza e do cotidiano (especialmente sons do ambiente rural). Segundo Frésca, os prelúdios são:

obras curtas e de estrutura formal bastante simples. Tendo em média 65 compassos, quase todos são monotemáticos (embora em alguns se possa perceber a forma ABA e, em um deles, o rondó), de andamento rápido (dos 26, treze levam o andamento “allegro” e, sete, “allegretto”), fórmula de compasso 2/4 (22 deles), tonalidade maior (outros 22) e correspondentes às cordas soltas do violino [...]. Seguem um certo padrão formal no que diz respeito a repetições do texto musical e as frequentes variações se dão na maior parte das vezes por conta da utilização de diferentes técnicas do instrumento (golpes de arco, harmônicos etc.) e não em sua estrutura. Grande parte dos prelúdios se utiliza de temas musicais folclóricos, dois contam com mais de uma versão, e todos levam um dedicatário. (FRÉSCA, 2010, p.129).

Para a composição dos 26 *Prelúdios*, Flausino Vale recorreu à emulação de instrumentos, por exemplo, a viola caipira, a rabeca, o acordeom³⁴ e a percussão. Além

quantidade de peças para teclado de Couperin e Rameau, além de outras composições antigas, antecipem o gênero (Tradução nossa).

³⁴ A referência à rabeca e ao acordeom é uma suposição, como veremos adiante na subseção 3.3.3.

disso, empregou acordes ritmados, *pizzicati* com a mão esquerda, simulação de rasgueados de viola caipira e batidas no tampo do instrumento, entre outros recursos.

Apesar de a obra de Flausino Vale ser datada do século XX, ela apresenta traços da tradição violinística do romantismo do século XIX associados a elementos da música caipira. Isso justifica, de certa forma, nossa escolha por transcrevê-la para a viola de arco, dada a demanda por transcrições de obras dos séculos XIX e da primeira metade do século XX para esse instrumento.

Entre 1922 e 1929, o compositor-violinista compôs aquele que seria o projeto inicial dos 26 *Prelúdios*, formado por nove peças, sob o título de *Suíte Mineira*. No início da década de 1930, ele decidiu ampliar esse projeto e nomeá-lo *prelúdios concertantes*, indicando sua intenção de expandir a linguagem e o alcance dessa obra. Até a década de 1940, foram acrescentadas mais 17 peças ao conjunto inicial que passou a ser constituído por 26 prelúdios concertantes (FRÉSCA, 2007, p.124-130).

Podemos dizer que a obra de Flausino Vale se aproxima da obra de Paganini, o qual Vale admirava, entre outras razões, pelo tratamento que dava ao violino em suas composições. Também por esse motivo, afirmamos que a exploração da escrita idiomática e da linguagem virtuosística do violino refletida na obra de Flausino Vale é influenciada pelo estilo romântico e virtuosístico do século XIX.

Em relação ao uso de elementos da música rural, Alvarenga afirma que:

[...] Valle conhecia as principais obras sobre música folclórica brasileira. Além dessa intimidade com a literatura, é importante considerar suas incursões pelo interior de Minas Gerais, observando e anotando as particularidades das festas e folguedos populares a que assistia. Consequentemente, na composição dos Prelúdios iniciada em 1922, pode-se notar a utilização de temas, ritmos e outros elementos inspirados nas manifestações folclóricas do Brasil rural (ALVARENGA, 1993, p.4).

Assim como na música caipira e na música regional em geral, a repetição também é utilizada como recurso composicional por Flausino Vale. A variação da repetição temática ou motívica acontece através da exploração de recursos idiomáticos do violino, escolhidos de forma que seu uso respeite as características das peças.

Para Alvarenga (1993, p.22,23,28-41) os aspectos da linguagem musical utilizados por Flausino Vale nos Prelúdios pertencem às seguintes categorias: (1) “Caracterização Musical”; (2) “Imitação Musical”; (3) “Descrição Musical”.

A “Caracterização Musical” seria a utilização de elementos extraídos de contextos específicos, respeitando a identidade do veículo utilizado (o violino solo). Cita como exemplo o uso de elementos musicais rurais folclóricos e populares, como a viola caipira; determinadas fórmulas composicionais (ou recursos composicionais); e particularidades interpretativas (ALVARENGA, 1993, p.28). Para o autor, as “caracterizações musicais” empregadas para tratar dos *Prelúdios* “estão centradas principalmente em elementos da cultura musical folclórica e popular do Brasil, como a viola caipira, certas fórmulas composicionais (bordões e paralelismo de vozes) e peculiaridades interpretativas dos violeiros”. (ALVARENGA, 1993, p.28).

A “Imitação Musical”, nos *Prelúdios*, é a reprodução, realizada ao violino, de algum som específico, como o som de pássaros, sinos e objetos como porteiras e tambores (ALVARENGA, 1993, p.35).

Ainda de acordo com o autor, a “Descrição Musical” seria a utilização de aspectos do texto musical dos *Prelúdios* que expressam alguma relação com informações contidas nos títulos dos *Prelúdios*. Em alguns casos, os títulos apresentam caráter subjetivo, por exemplo: *Suspiro d’Alma*, *Brado Íntimo* e *Mocidade Eterna*. Vale ressaltar que cada um dos prelúdios é dedicado a alguma pessoa, geralmente a violinistas e compositores reconhecidos, ou a músicos e pessoas próximas a Flausino Vale. A respeito disso, Frésca observa que “os títulos das peças estão intrinsecamente ligados a seu discurso musical, o mesmo aconteceria na relação com grande parte de seus dedicatários – o discurso ou técnica utilizados remeteriam a alguma característica (musical ou não) do homenageado” (FRÉSCA, 2010, p.147).

Nesse sentido, poderíamos, até mesmo, classificar os *Prelúdios* de acordo com o significado dos títulos de cada um deles, da seguinte maneira:

- a) Gêneros musicais, práticas que remetam a algum contexto musical e de dança, elementos e recursos instrumentais advindos desses contextos: *Batuque* (neste caso, o *Batuque-de-viola*), *Marcha Fúnebre*, *Repente*, *Rondó Doméstico* (Rondó), *Canto da Inhumada* (Toada Sertaneja), *Viola Destemida*, *Tirana Rio-grandense*, *Acalanto*;
- b) Estados emocionais e psicológicos: *Suspiro d’alma*, *Devaneio*, *Brado Íntimo*, *Sonhando*, *Interrogando o destino*, *Implorando*;
- c) Ocasões festivas, sociais, religiosas e/ou espirituais: *Marcha Fúnebre*, *Casamento na Roça*, *Ao pé da fogueira*, *Requiescat in pace*, *Viva São João*;

- d) Sons do cotidiano rural e da natureza: *Tico-Tico*, *Canto da Inhumada* (trata-se de uma *toada sertaneja* cujo nome faz referência a um canto de pássaro, por isso foi repetido aqui), *Asas Inquietas*, *A Porteira da Fazenda*;
- e) Personagens e brincadeiras infantis: *Pai João*, *Folguedo Campestre*, *A mocinha e o papudo*;
- f) Eventos marciais ou heroicos: *Prelúdio da Vitória*.

Não necessariamente essa classificação é a única possível, pois por vezes encontramos passagens, por exemplo, no prelúdio nº 18, *Pai João*, que apresentam recursos como o de imitação do som de um tambor, portanto associado a uma prática musical e ao mesmo tempo, referência a um personagem ou brincadeira infantil. Além disso, a execução desse trecho em que o violinista deve imitar o som de um tambor é detalhada de tal forma na partitura que é possível considerar que Flausino lançou mão de referencial sonoro de outro instrumento para compô-lo.

Antes de iniciarmos a seção seguinte, gostaríamos de esclarecer que a ordem dos *Prelúdios* adotada nesta dissertação é a mesma encontrada em Alvarenga (1993, p.17-18) e em Frésca e Cruz (2011). De acordo com Alvarenga (1993, p.17), essa ordem está de acordo com “critérios particulares” do compositor, e os prelúdios nºs 7 (1929), 8 (1924) e 23 (1924) desobedecem à ordem cronológica das peças:

- I. Batuque
- II. Suspiro d'alma
- III. Devaneio
- IV. Brado Íntimo
- V. Tico-Tico
- VI. Marcha Fúnebre
- VII. Sonhando
- VIII. Repente
- IX. Rondó Doméstico
- X. Interrogando o destino
- XI. Casamento na roça
- XII. Canto da inhaúma
- XIII. Asas inquietas
- XIV. A porteira da fazenda
- XV. Ao pé da fogueira

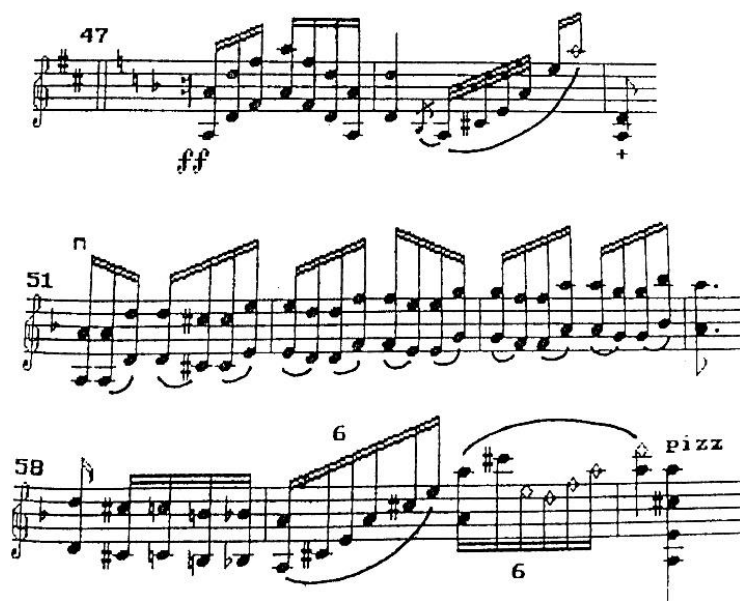
- XVI. *Requiescat in pace*
- XVII. Viola destemida
- XVIII. Pai João
- XIX. Folguedo campestre
- XX. Tirana rio-grandense
- XXI. Prelúdio da vitória
- XXII. Mocidade eterna
- XXIII. Implorando
- XXIV. Viva São João
- XXV. A mocinha e o papudo
- XXVI. Acalanto

3.3.1 Escrita violinística e idiomática

Nos 26 *Prelúdios característicos e concertantes* para o violino, de Flausino Vale, podem ser identificados recursos idiomáticos como: arpejos; harmônicos; cordas soltas; cordas dobradas ou acordes em três e quatro cordas; variações de timbres e de texturas; registros distintos; e tonalidades específicas.

A escolha das tonalidades é importante, já que estas podem realçar determinadas características do violino. Dentre as tonalidades utilizadas que possibilitam que a execução da peça ao violino seja feita mais comodamente e que permitem também o uso de outros recursos idiomáticos, como cordas soltas e ressonância harmônica, estão: G, D, A, Em, Dm (ALVARENGA, 1993, p.23).

No Prelúdio II, *Suspiro d'alma*, os arpejos e harmônicos nos c.3, 8 e 11 são uma boa escolha idiomática devido ao uso da tonalidade de Dó maior:



Exemplo 2: *Prelúdio da Vitória*, c.47-49, 51-54, 58-60. (VALE apud ALVARENGA, 1993, p.21).

3.3.2 Elementos brasileiros e imitação de sons do ambiente externo

A imitação de um canto de pássaros aparece no Prelúdio nº 6, *Tico-Tico*, em harmônicos artificiais. Flausino os indica com a anotação “harmônicos” abaixo da pauta musical:



Exemplo 3: *Tico-Tico* em harmônicos c.31. (ALVARENGA, 1993, p.36).

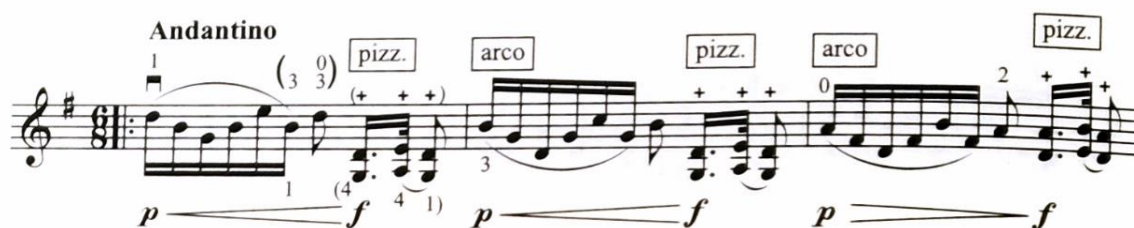
Em *A Porteira da Fazenda*, Prelúdio nº 14, um som que imita o ruído do ranger de uma porteira enferrujada é obtido por meio da impressão de peso significativo do arco sobre a corda, em velocidade muito baixa (ALVARENGA, 1993, p.55). Acrescentamos que usar o arco na região do talão é mais efetivo para conseguir o peso e a pressão necessários.



Exemplo 4: *A Porteira da Fazenda*, c.1-3. (ALVARENGA, 1993, p.40).

No Prelúdio XVI, *Requiescat in Pace*, há a indicação de “imitação” do “dobre dos sinos”, efeito realizado por meio da execução de *pizzicati* de mão esquerda (+) com articulação puxada³⁵:

Os pizzicati sempre fortes, imitando o dobre dos sinos.



Exemplo 5: Prelúdio n.º16, *Requiescat in Pace*, c.1-3. (FRÉSCA; CRUZ, 2011).

Os intervallos de terças e sextas, característicos do gênero de “duplas caipiras”, são também encontrados na obra de Flausino Vale. Esses intervallos, em geral, são amplamente utilizados em composições para instrumentos de arco. Em razão de sua viabilidade técnica e efeito sonoro, foram incorporados à tradição da escrita de obras para esses instrumentos. Pelo mesmo motivo, a presença de quintas e oitavas também é bastante comum em obras dedicadas aos instrumentos de arco, como é o caso da obra de Flausino Vale³⁶.

³⁵ A articulação puxada consiste em “beliscar” (ou puxar) a corda com os dedos da mão esquerda. Mais detalhes na seção 5.1.

³⁶ Isso se aplica a todos os instrumentos de arco, mesmo ao contrabaixo, que é geralmente afinado conforme um sistema em intervallos de quartas.



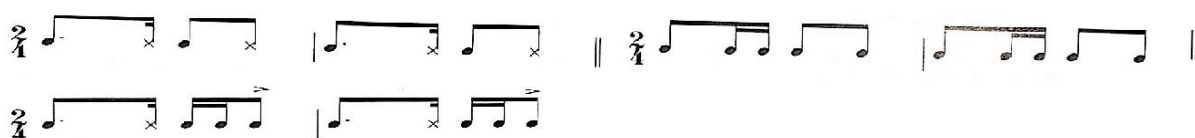
Exemplo 6: No Prelúdio n.º15, *Ao Pé da Fogueira*: presença de terças caipiras – características da música rural brasileira e da tradição violinística. (FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.32-33).



Exemplo 7: No Prelúdio n.º24, *Viva São João*: presença de sextas caipiras – características da música rural brasileira e da tradição violinística. (FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.54-55).



Exemplo 8: Prelúdio n.º1, *Batuque*: c.17-22. Utilização de terças combinadas a variações rítmicas do batuque-de-viola, conforme demonstra o Exemplo 9. (FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.6-7).



Exemplo 9: Figuras rítmicas de algumas das variações de *batucade-violão* encontradas em Corrêa (2000, p.186 e 189), que podem ser identificadas no Exemplo 8, c.11, 13-18, 20-22.

3.3.3 Referências a outros instrumentos na escrita violinística dos prelúdios

Era muito comum que Flausino Vale, na busca por sua linguagem violinística particular, incorporasse a suas composições elementos estranhos à técnica do violino. Eram muito utilizados elementos próprios da técnica de outros instrumentos (adaptadas à execução ao violino) e a imitação de sons do cotidiano rural. Nos trechos em que o compositor propõe imitação de sons, a escrita não pressupõe o uso de técnicas tradicionais de execução do violino. Na verdade, Vale soube aplicar a técnica tradicional do instrumento de uma forma diferente para obter resultados sonoros que se tornaram uma forma de inovação da técnica do violino pelo músico e uma marca de suas composições.

Poderíamos especular quanto dos elementos aos quais Flausino Vale recorreu para compor a sua música ele conheceu de fato (isto é, com quais deles teve contato concretamente). Assim como poderíamos especular quanto desses elementos ele apreendeu por meio das suas pesquisas literárias (ou seja, o quanto Flausino Vale teria sido influenciado musicalmente por pesquisadores da música brasileira, como Mário de Andrade – já que este teria o inspirado³⁷). Entretanto, o que podemos de fato afirmar é que Flausino Vale conviveu com violeiros em sua região natal.

³⁷ Almeida (2000, p.15 *apud* MIZAEL, 2011, p.25-26) mostra a influência das ideias de Mário de Andrade sobre a obra de Camargo Guarnieri. Almeida demonstra que Mário de Andrade teve em Camargo Guarnieri um canal de expressão de suas ideias artísticas acerca do nacionalismo musical brasileiro. Tendo percebido a genialidade e qualidade de Guarnieri, teria com ele estabelecido uma aproximação, a fim de o orientar a escrever dentro do que pensava e propunha para a música nacionalista no Brasil. No caso de Flausino Vale, antes da Semana de Arte Moderna de 1922 ele já demonstra, pelo menos em sua poesia, estar “sintonizado” com o que se produzia na Europa, e em busca de uma linguagem autêntica, e, por que não dizer, nacional.



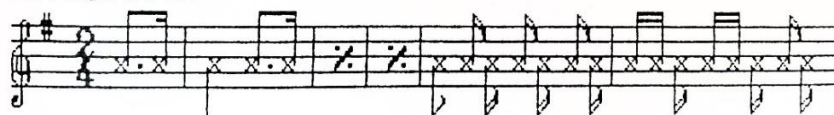
Exemplo 10: Prelúdio n.º1, *Batuque*. C.1-4: Introdução em *pizzicati*, simulando o rasgueado de uma viola caipira. Manuscrito em fotocópia obtido na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. (VALE, 1942.).

No Exemplo acima, do *Batuque*, Flausino Vale escreve a introdução em *pizzicati*, como referência a um rasgueado feito em viola caipira. Neste trecho que se segue, de *A Porteira da Fazenda*, Prelúdio XIV, a intenção de Vale, novamente, é que o músico, ao tocar, simule uma viola caipira. Por isso, faz a indicação “*a la guitarra*”, ou seja, deve-se executar o trecho dedilhando as cordas do violino:



Exemplo 11: *A Porteira da Fazenda*, c.12-24. (ALVARENGA, 1993, p.32).

No prelúdio n.º18, *Pai João*, Vale indica a imitação de um “tambor” e explica como proceder para conseguir um o efeito percussivo: “conservando-se o violino em posição normal”, nas notas com hastes para baixo, “traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater debaixo [...] com a frente do polegar”; nas notas com hastes para cima, com a “lateral do polegar, e com as polpas do indicador e médio da mão direita [...] bate-se em cima, no tampo próximo ao braço, do lado da prima” (VALE, 1927, *apud* ALVARENGA, p.102).

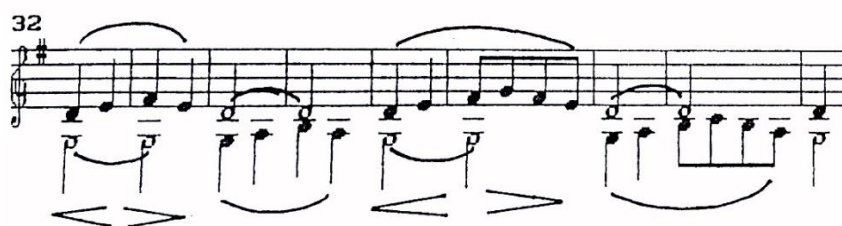
Allegretto

Exemplo 12: *Pai João*, c.1-5. (ALVARENGA, 1993, p.37; 101-102)

Acerca da rabeca, se ou o quanto ela teria influenciado a composição dos *Prelúdios*, vemos que:

Valle não faz referências à presença do violino popular (a rabeca) em seus escritos sobre folclore. Sabe-se que Valle também tocava violão. E esse talvez seja um fator que o aproxime da viola caipira. No entanto, é curioso que, sendo ele um violinista não tenha se interessado em comentar e usar explicitamente elementos da música dos rabequeiros nos *Prelúdios*. Talvez o uso da rabeca não fosse comum nas manifestações com as quais Valle teve contato (ALVARENGA, 1993, p.26).

Alvarenga (1993, p.30) sugere que no *Prelúdio nº 8, Repente*, de 1924, a rabeca pode ter servido como inspiração para o compositor, porque nos c.32-40 existe a indicação de “um pedal sustentado” como “rápida referência à execução típica da rabeca, embora a caracterização desse instrumento não seja o foco da atenção de Valle”.



Exemplo 13: Possível referência à rabeca. (ALVARENGA, 1993, p.30).

No *Prelúdio VI, Marcha Fúnebre*, também foram utilizadas duas vozes em cordas duplas. No Exemplo 14, abaixo, a corda Ré funciona como pedal de sustentação, enquanto a melodia se desenvolve nas outras vozes. O mesmo efeito de *crescendo* e *decrecendo* dos c.32-33 e c.36-37 do Exemplo 13, acima (*Prelúdio n.º8, Repente*), também

é indicado na partitura do Prelúdio nº6, *Marcha Fúnebre*, nos c.2-3, mas, nesse último caso, não constatamos indícios de simulação de rabeca:



Exemplo 14: Prelúdio VI, *Marcha Fúnebre*, c.1-4. (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.14).

O nome do Prelúdio n.º20, *Tirana Riograndense*, já indica tratar-se de peça do gênero musical “tirana”. Em culturas musicais gaúchas do sul do Brasil, é comum o uso de baixos arpejados em instrumentos como o acordeom e a gaita-ponto, ou gaita de botão. Flausino Vale³⁸ observa que, nessa região, o gênero musical “tirana” é executado em violas e canto, além da utilização de sapateados pelos dançarinos.



Exemplo 15: Possível referência ao uso de acordeom ou gaita ponto, Prelúdio 20, *Tirana Riograndense*, c.1-4. (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.46).

³⁸ Valle (1978, p.89, *apud* FEICHAS, 2013, p.136), define a dança *Tirana*:

“É dança sapateada e canção solista. Diz um autor que ela é açoriana. Comum não só nos Estados sulinos, como no Brasil central, por exemplo, a Bahia, em que os senhores de engenho, tomavam parte, “fazendo prodígios com botas e esporas”. As esporas retinindo, é como se fossem um instrumento de percussão. No Rio Grande do Sul é uma dança de par solto, com sapateados, acompanhada de viola e canto, alternando-se este com a dança.

Renato Almeida, em sua estupenda História da música brasileira, página 81, exhibe uma, belíssima, a qual, *data vênia*, aproveitei e fiz dela uma adaptação para violino só, e que constitui o Prelúdio no. XX, de minha coleção de XXIII.”

Já outro recurso utilizado nos *Prelúdios*, as cordas soltas, é comum aos instrumentos de cordas dedilhadas e de arco. Battistuzzo explica que o termo “pedal”, que designa técnica bastante realizada em cordas soltas no violão, vem da prática de instrumentos de pedais mecânicos, como o órgão pneumático:

Característica marcante do ponteio da viola ou do ponteado nordestino. Pode ser acompanhado de cromatismo, escalas, progressões, ou até melodias que dão a impressão de uma segunda voz sendo executada simultaneamente mas, em apenas uma corda. Pode também ser o deslocamento de um acorde, ou de uma posição de mão esquerda de forma que, não pressionando todas as cordas, deixa as que ficam soltas permanentemente inalteradas, gerando assim o efeito de pedal cujo termo remete ao efeito característico da utilização do pedal mecânico, ou pedaleira, do órgão pneumático (BATTISTUZZO, 2009, p.76).

Os pedais harmônicos, citados acima, são combinados a rasgueados em acordes em três cordas consecutivas, com golpes de arco sucessivos em *staccato duro*, por exemplo, nos prelúdios nº 1, *Batuque* e 10, *Interrogando o Destino*. Nos exemplos que se seguem, no *Batuque*, os pedais são realizados em cordas soltas, enquanto no *Interrogando o Destino*, tanto são mantidos em cordas soltas quanto se movimentam juntamente aos acordes:



Exemplo 16: Efeito de rasgueado em três cordas com pedais harmônicos em cordas soltas – Sol 2, em *Batuque*, c.37-40. (VALE, 1942, p.1).

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 23 to 33. The tempo is marked 'Adagio'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 - Measure 23: Starts with a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The first measure contains a single note (F#4).
 - Measure 24: An 'arco' (arco) instruction is placed above the staff. The measure begins with a natural sign on the F#4, followed by a series of natural signs on the strings, indicating a harmonic pedal.
 - Measures 25-33: These measures consist of a continuous series of chords, each marked with a natural sign on the F#4, creating a sustained harmonic effect. The chords are primarily triads and dyads. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0) are indicated above the notes. Measure 33 ends with a final chord marked with a '3' and a '1' above it.
 - Measure 26: This measure is also marked with a 'pizz.' instruction. It begins with a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) marked with a '3' and a '4' above it.
 - Measures 27-32: These measures continue with a series of chords, each marked with a '2' and a '3' above it, indicating a specific fingering technique. Measure 32 includes a complex fingering diagram: $\begin{pmatrix} 2 & 2 \\ 3 & 3 \\ 0 & 1 \end{pmatrix}$.
 - Measure 33: The final measure of the excerpt, featuring a chord marked with a '2' and a '3' above it, followed by a final chord marked with a '2' and a '3' above it.

Exemplo 17: Efeito de rasgueado com pedais harmônicos em três cordas, em *Interrogando o Destino*, Prelúdio 10, c.26-33 (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.22-23).

4 TRANSCRIÇÕES MUSICAIS E PARTICULARIDADES DA VIOLA DE ARCO

4.1 Transcrições Musicais

4.1.1 Conceito e Funções

Transcrições musicais são, basicamente, adaptações de uma obra escrita para um meio instrumental feitas com o objetivo de que tal obra possa ser executada por outro meio instrumental. Para Borém (1998, p.17-30), as transcrições podem ser definidas como³⁹: *recomposição de uma obra; adaptação de uma obra para ser executada por determinado instrumento ou grupo de instrumentos; citação musical* (através de referências a outras obras) e *citação musical literal* (inclusão de excerto de uma obra ou de uma obra completa em outra); *registro ou documentação* de gravações ou manifestações musicais; *adequação de uma composição a diferentes linguagens* (erudito/popular).⁴⁰

Das definições citadas, aquela que se aplica melhor às transcrições que elaboramos e que apresentamos nesta dissertação é a seguinte: transcrições musicais que consistem em adaptações de um material musical, originalmente escrito para um ou mais instrumentos, para outro(s) instrumento(s) diferente(s). Essas adaptações podem ser de diversos tipos: desde transcrições com *notas rigorosamente escritas à semelhança do original* (com possibilidade de mudança no âmbito das oitavas e de transposição de tonalidades), até transcrições que operam *pequenas ou grandes mudanças no texto musical*. Essas alterações envolvem desde inversões de vozes ou de acordes, substituição de notas, até alterações que se constituam como arranjos musicais ou orquestrações.

Também é importante ressaltar que, segundo Borém (1998, p.17-30), as transcrições musicais podem cumprir diversas funções e podem ser motivadas por razões *profissionais, educacionais, de preservação* (documentações musicais históricas, folclóricas, etnomusicológicas ou outras manifestações musicais) e de *criação*. Suas funções estão relacionadas, entre outras, às demandas que podem ser descritas como:

³⁹ Para maiores informações sobre a prática das transcrições e suas diversas aplicações, consultar Borém (1998, p.17-30).

⁴⁰ Segundo Borém (1999, p.3-4): “Além da prática mais habitual de (1) transcrição somente da parte solista para um instrumento de timbre e tessituras próximos, [...] a busca de variedade tímbrica pode resultar em alterações mais substanciais como (2) mudança entre famílias de instrumentos [...] (3) mudança de registros [...] (4) redução dos meios instrumentais em grau variável [...] (5) ampliação dos meios instrumentais”.

- a) *Disponibilização de gênero musical, ou de repertório escrito para determinado(s) instrumento(s) para instrumentos diferentes* (isso, inclusive, expande o alcance de estilos musicais próprias de apenas um instrumento ou grupo de instrumentos);
- b) *Desenvolvimento de linguagem composicional*;
- c) *Desenvolvimento de escrita idiomática instrumental* (a partir da exploração de técnicas instrumentais e de performance necessárias para a elaboração da transcrição);
- d) *Elaboração de material educacional*. A transcrição permite o “ensino de um currículo mais equilibrado”, por parte de “educadores musicais - professores e teóricos” - por meio da “composição de grupos musicais de acordo com a instrumentação e nível técnico disponíveis” (BORÉM, 1998, p.29) em disciplinas, por exemplo, de musicalização infantil, ou até mesmo de música de câmara;
- e) *Apresentação e estudo de práticas musicais antigas e de repertório originalmente dedicado a instrumentos atualmente em desuso* (uma vez que a transcrição possibilita que esse repertório seja executado por instrumentos diferentes).

As transcrições elaboradas por nós e que serão apresentadas neste trabalho são transcrições com *notas rigorosamente escritas à semelhança do original* ou transpostas, e transcrições que operam *pequenas mudanças no texto musical*, como inversão de vozes e de acordes, pequenas alterações de notas e inclusão de ornamentos. Elas cumprem a função de *disponibilização de repertório* e de *desenvolvimento de escrita idiomática instrumental*.

4.1.2 Breves considerações sobre a evolução das transcrições musicais

A origem das transcrições musicais remonta à Antiguidade⁴¹. Desde antes da Renascença, elas vêm se desenvolvendo, de acordo com as demandas e hábitos musicais das diferentes épocas. Muitos compositores escreveram transcrições com a intenção de estudar a linguagem de uma obra, de desenvolver suas escritas composicionais, ou de

⁴¹ Para Borém (1998, p.17), é grande a probabilidade de que, na Pré-História, sons da natureza fossem frequentemente imitados pela voz humana e pelos instrumentos musicais disponíveis. De certa forma, as transcrições musicais teriam em sua essência práticas musicais primitivas.

possibilitar que uma obra fosse executada por determinado instrumento solo ou grupo de instrumentos. Borém (1998, p.24) nos chama a atenção para outro benefício gerado pelas transcrições, a saber, a preservação de repertório para instrumentos que caíram em desuso, como o *arpeggione*⁴², para o qual foi escrita a *Sonata Arpeggione* D.821 (com acompanhamento de forte-piano), de Franz Schubert (1797-1828) e o *baryton*⁴³, instrumento para o qual F.J.Haydn escreveu aproximadamente 200 peças dedicadas ao Príncipe Nicholas de Eszterháza (BORÉM, 1998).

Apesar de suas origens remotas, foi somente a partir da Renascença que as transcrições musicais tornaram-se mais relevantes para a Música Ocidental escrita. O *contrafactum*, exemplo de procedimento utilizado nessa época, consistia em transcrever uma música trocando um texto profano por um texto sacro. Outro exemplo de transcrições musicais comuns no período renascentista são as transcrições de canções, motetos e missas em que eram utilizados recursos como imitação e paródia e nas quais apareciam alterados: modos, ritmos e vozes. Também nessa época, era comum que instrumentistas transcrevessem peças “mentalmente” enquanto realizavam a leitura das partituras, ou seja, não havia a necessidade de reescrevê-las (BORÉM, 1998, p.17).

Embora as transcrições tenham adquirido maior importância a partir da Renascença, Borém (1998, p.17) cita o fato de que, já no século XII, acontecia uma “reciclagem de materiais musicais” na Europa, realizada por Perotin (≈1170-1236), que reescreveu os *organi* do *Liber Magnus*, de Leonin (≈1159-1201), adicionando palavras às *clausulae* e exercendo “um controle maior do ritmo”, o que possibilitou “o surgimento do moteto no início do século XIII”.

No período barroco, o cenário foi propício ao desenvolvimento de uma rica linguagem musical e ao surgimento de grandes compositores e intérpretes. Hinson (1990, p.4, *apud* BORÉM, 1998, p.18) comenta que, no período anterior a J.S. Bach (nos séculos XV e XVI), era comum a prática da *intabulação*, a qual consiste em escrever reduções de orquestra para instrumento solo. Essa antiga prática teria influenciado a escrita dos arranjos para teclado desse compositor, que se tornou referência em matéria de transcrições musicais, porque buscava usar elementos idiomáticos do instrumento ao qual dedicava uma transcrição. Para isso, utilizava, inclusive, recursos como inversão e adição de vozes internas e alteração de baixos (HINSON *apud* BORÉM, 1998, p.18-19).

⁴² Instrumento de arco de seis cordas e com trastes, posicionado ao corpo como o violoncelo. Foi criado em aproximadamente 1823 pelo luthier Johann Georg Stauffer (1778-1853).

⁴³ Instrumento semelhante à viola da gamba-baixo, geralmente com seis cordas superiores e quinze cordas-pedais inferiores (BORÉM, 1998, p.24).

Mais tarde, no Classicismo, segundo Borém (1998, p.19), os compositores não tiveram grande necessidade de transcrever, pois o estilo da época, caracterizado por maior rigor formal, tratou de estabelecer gêneros e formas musicais, o que assegurava àqueles compositores uma certa despreocupação no que diz respeito a buscar por estilos e padrões de composição. Nas palavras de Borém:

O desenvolvimento e estabilidade dos idiomas instrumentais nos gêneros surgidos no período clássico, como a sonata para piano, o quarteto de cordas e a sinfonia apontou para uma diminuição da importância das transcrições [...] O ideal de modelos musicais gerados por cânones bem definidos e a disciplina formal espartana neste período deixou pouco espaço para a adaptação de música original (BORÉM, 1998, p.19).

No entanto, apesar de as transcrições não serem comuns naquela época, importantes compositores clássicos, como Haydn, Mozart e Beethoven, também transcreveram obras.

No próximo período musical, o Romantismo, a maior liberdade formal de que gozavam os compositores e a crescente expansão da classe média demandaram um aumento da produção de transcrições musicais. Como a indústria de edições musicais estava consolidada, a “figura do transcritor” se tornou ainda mais comum. É interessante ressaltar que, muitas vezes, essas transcrições estavam associadas a uma escrita virtuosística. Borém (1998), nos explica melhor a relação entre a expansão da classe média e o aumento da demanda por transcrições:

Com o apoio do público da classe-média emergente, a ópera e os concertos sinfônicos tornaram-se cada vez mais democráticos. Mesmo assim, as distâncias geográficas, o número reduzido de teatros, o alto custo de produção de concertos e a inexistência de meios mecânicos de reprodução sonora criaram um grande mercado para a publicação de transcrições, especialmente para serem tocadas em casa ao piano. Por outro lado, o público romântico demandava cada vez mais o apelo virtuosístico nas performances musicais e elegeu a transcrição como item obrigatório nos recitais de piano (BORÉM, 1998, p.21).

Se avançarmos um pouco no tempo até o século XX, poderemos observar que houve uma diversificação dos objetivos das transcrições, que podiam ser: criação de arranjos de música popular/erudita/folclórica, nos quais as três linguagens inter-relacionam-se e são respeitadas as possibilidades instrumentais oferecidas pelos diferentes estilos musicais; registro de música folclórica, de domínio público, ou de gravações, visando à

preservação desse material; citação musical literal; produção de material educacional; disponibilização de repertórios antes não disponíveis a determinados instrumentos (especialmente obras de períodos históricos anteriores).

Ainda no século XX, fosse devido a um pensamento purista ou por causa do respeito aos compositores e às suas obras, as transcrições musicais foram combatidas por nomes reconhecidos, como Schönberg e Hindemith. Segundo Hindemith, “um arranjo é artisticamente justificável somente quando seu esforço artístico é maior do que o do compositor” (HINDEMITH, 1952, p.140-141, *apud* BORÉM, 1998, p.26). Quando Hindemith afirma isso, ele se posiciona quase que integralmente contrário à prática de transcrições de grandes obras de gênios como J.S. Bach e Beethoven, ou seja, sugere que transcrições de tais obras só poderiam ser realizadas pelos próprios criadores, por outros grandes gênios ou por uma personalidade muito empenhada em obter um bom resultado.

Apesar da oposição de certos compositores, podemos afirmar que a prática de escrever transcrições, adotada por grandes compositores como J.S. Bach, Stravinsky e Liszt (como foi explicitado nesta seção), seguramente persistirá. Cabe ao público, à classe musical e aos críticos, julgar o valor artístico de cada transcrição e se elas cumprem as funções a elas designadas. Dessa maneira, algumas serão preservadas naturalmente e apontadas como contribuições à Música, ao passo que outras simplesmente cairão no esquecimento.

Sobre as transcrições dos prelúdios de Flausino Vale, apresentadas no nosso trabalho, podemos dizer que foram feitas com o objetivo de possibilitar aos violistas o contato com uma obra da música brasileira para instrumento solo e que abrange diferentes gêneros musicais. Assim como são importantes as transcrições para a viola dos estudos para violino de R. Kreutzer e P. Rode e das Suítes para violoncelo de J.S. Bach, acreditamos que essas transcrições se constituirão em um material interessante para os violistas.

4.1.3 Classificações e vantagens das transcrições musicais

A transcrição musical gera vários benefícios. Ao referir-se à prática de transcrições de obras para o contrabaixo, Borém (1999, p.8) sugere “uma possível sistematização de princípios idiomáticos da transcrição musical”, que seria aplicável não só às transcrições feitas para esse instrumento, mas também a outros instrumentos e

transcrições dedicadas a eles. Além disso, o pesquisador enumera algumas vantagens do contato de contrabaixistas com uma obra transcrita. Entre elas estão:

- a) “ampliação do repertório do instrumento dentro de uma temática específica e carente”;
- b) contato de instrumentistas com obras de “compositores representativos de diversos períodos da história musical brasileira”, ou internacional;
- c) “experimentação, adaptação e desenvolvimento de técnicas instrumentais específicas”;
- d) “experimentação de práticas de performance específicas dos diversos períodos estilísticos, normalmente ignoradas no repertório brasileiro”;
- e) “criação de modelos idiomáticos que poderão servir, posteriormente, como referências para compositores, professores e alunos de composição” (BORÉM, 1999, p.8).

Ainda sobre as vantagens das transcrições, agora relacionadas especificamente à viola, citamos Lee, que enumera as razões pelas quais as transcrições cumprem um importante papel no desenvolvimento de uma literatura para viola solo:

- 1. Enrichment – a remedy for the long-time ignorance of its capability as a solo instrument by well-known composers;
- 2. Performance – a key to improve the big gap in the viola repertoire before the twentieth century;
- 3. Pedagogical – a solution to enhance technical and musical training for younger violists (LEE, 2005, p.47-48).⁴⁴

Ao transcrever uma peça, o transcritor pode optar, entre as variadas maneiras que existem de realizar essa tarefa, por aquela mais adequada à situação. Visto que

⁴⁴

1. Aprimoramento – uma solução para o grande período de desconhecimento, por parte de compositores reconhecidos, das suas capacidades como instrumento solo.
 2. Performance – uma chave para reduzir a grande lacuna no repertório para a viola anterior ao século XX.
 3. Pedagógica – uma solução para aprimorar a formação musical de jovens violistas. (Tradução nossa).

existem essas diversas possibilidades, abaixo apresentamos uma classificação das transcrições, elaborada por Borém, de acordo com o tipo de trabalho realizado pelo transcritor:

- a) “transcrição somente da parte solista para um instrumento de timbre e tessituras próximos”;
- b) “mudança entre famílias de instrumentos”;
- c) “mudança de registros”;
- d) “redução dos meios instrumentais em grau variável”;
- e) “ampliação dos meios instrumentais” (BORÉM, 1999, p.3-4).

Segundo a classificação acima, os procedimentos usados para a realização da transcrição para a viola de arco dos prelúdios de Flausino Vale, projeto apresentado nesta dissertação, enquadram-se nas categorias 1 e 3, respectivamente: “*transcrição somente da parte solista para um instrumento de timbre e tessituras próximos*” e “*mudança de registros*”.

Para finalizar a seção, gostaríamos de acrescentar o seguinte: nas transcrições para a viola que envolvem mudanças de registros (como as transcrições de peças originalmente escritas para o violino), podem ser utilizados, como demonstrado nesta seção: (1) intervalos invertidos (por exemplo, terças e sextas, ou quartas e quintas); (2) alteração a uma oitava abaixo; (3) acordes e arpejos invertidos ou inversão intervalar; (4) transposição de tonalidades, geralmente a uma quinta abaixo.

4.1.4 Observações sobre as transcrições para a viola de arco

Ao pesquisar sobre as transcrições para a viola de arco, observamos que, apesar de existir bibliografia considerável a respeito do tema, não nos deparamos com material inteiramente dedicado à sistematização dessas informações. De modo geral, trabalhos acadêmicos e livros escritos por violistas, como os já citados William Primrose e Lionel Tertis, exploram o assunto de forma bastante específica. Nesta seção, procuramos traçar uma linha evolutiva das transcrições para a viola de arco.

A situação do repertório para a viola do século XVII ao início do século XX, período durante o qual a viola, de modo geral, não foi muito evidenciada, é resumida da seguinte maneira por Kubala:

O repertório para viola, até o início do século passado, foi escasso e quase desprovido de obras de maior importância. No que concerne a material didático e repertório de concerto, violistas recorreram por muito tempo a transcrições de outros instrumentos, como violino, violoncelo e clarineta, refletindo a pouca atenção dedicada à exploração de recursos específicos da viola.

Algumas transformações na escrita musical do Barroco são associadas ao declínio da importância do papel desempenhado pela viola, que até então era similar a dos outros instrumentos da família do violino (KUBALA, 2004, p.45).

Apesar disso, como já dito anteriormente, no capítulo 1, alguns violistas e compositores contribuíram bastante para o desenvolvimento da linguagem idiomática da viola de arco, dedicando transcrições e composições a esse instrumento. Na primeira metade do século XX, as transcrições musicais suprimiram alguma demanda por um repertório para a viola, possibilitando que tanto peças de períodos anteriores quanto peças daquela época fossem executadas pelo instrumento. A partir daí a viola passou a ganhar mais destaque no cenário musical. Compositores, buscando novas possibilidades sonoras que servissem à música do século XX, vislumbravam nas potencialidades do instrumento, dada sua característica timbrística peculiar (as dimensões físicas e as características acústicas da viola não são padronizadas), novas ferramentas expressivas. Instigados por sua sonoridade “enigmática”, compunham para ela como forma de realizar experimentos e pesquisas sonoras, com o objetivo de inovação e desenvolvimento de seus estilos composicionais.

Dentre os responsáveis pela disponibilização de repertório escrito ou transcrito para o instrumento, podemos citar grandes violistas como Lionel Tertis e William Primrose, e compositores como Paul Hindemith, Béla Bartók, Krzysztof Penderecki e Hector Berlioz (este último no século XIX). Todos eles colaboraram, de alguma forma, para o desenvolvimento da linguagem da viola, tratando-a seja como instrumento solista, seja como integrante de orquestra.

Lee (2005) classifica as obras pertencentes a esse repertório para a viola em três categorias: (1) obras escritas por compositores; (2) obras escritas por virtuosos violinistas e violistas; (3) transcrições musicais. No trecho a seguir, o autor comenta essa classificação:

The viola solo repertoire can be divided into three categories: works from composers who had particular interests in the viola or wrote in many genres, such as Berlioz, Shostakovich and Walton; works composed by the virtuoso

violinists or violists, such as Paganini, Vieuxtemps, and Hindemith; and transcriptions⁴⁵ (LEE, 2005, p.47).

Sobre transcrições para a viola, o mesmo autor constata que elas baseiam-se principalmente em obras escritas para as seguintes famílias de instrumentos: (1) *de corda*, em geral, devido a semelhanças quanto à escrita idiomática e à afinação – neste último quesito, a viola assemelha-se especialmente ao violoncelo, que apresenta a mesma afinação, porém, uma oitava abaixo; (2) *de sopro*, como o clarinete, o fagote e o corne inglês, devido a similaridades entre os timbres (LEE, 2004, p.11).

Paul Doktor (In: FORBES, 2005, *apud* LEE, 2005, p.38) defende que ao transcrever para a viola peças originalmente escritas para o violino, o transcritor não deve tentar imitar o estilo virtuosístico do violino, em respeito às características idiomáticas de ambos os instrumentos. Ele argumenta que muitas obras foram concebidas tendo em mente as características de um determinado instrumento, e questiona ainda a necessidade de transcrições simplesmente pela escassez de material, advertindo que talvez os compositores, quando vivos, não aprovassem as transcrições. Segundo Lee (2005, p.39), Doktor preferia que fossem realizadas para a viola transcrições de instrumentos que compartilhem os mesmos registros. Apesar disso,

Although Paul Doktor disagreed with Tertis and Primrose in the use of transcriptions, he did acknowledge the lack of materials for beginning violists, and suggested transcribing books for the violin to solve this problem.⁴⁶ (LEE, 2005, p.39).

Pelas mesmas razões citadas por Doktor, neste nosso trabalho, buscamos, nas transcrições para a viola, a preservação das características das peças, para que o sentido da obra não fosse deturpado. Quanto à linguagem instrumental, em muitos de seus prelúdios, por exemplo, Flausino Vale buscou a convergência entre recursos e sonoridades da viola caipira adaptada à escrita idiomática do violino, e da mesma forma, buscamos também valorizar o idiomatismo da viola de arco nas transcrições apresentadas. Pela

⁴⁵ O repertório solo para a viola pode ser dividido em três categorias: obras de compositores que tiveram interesse particular pela viola ou escreveram peças de vários gêneros, como Berlioz, Shostakovich e Walton; obras compostas por violinistas ou violistas virtuosos, como Paganini, Vieuxtemps e Hindemith; e transcrições (Tradução nossa).

⁴⁶ Embora Paul Doktor discordasse de Tertis e Primrose quanto à utilização de transcrições, ele reconhecia a falta de materiais para violistas iniciantes, e sugeriu a transcrição [para a viola] de livros dedicados ao violino para preencher esta demanda. (Tradução nossa).

proximidade de escrita entre o violino e a viola, e pelo desejo do compositor em ver sua obra ser executada, acreditamos que estas transcrições para a viola, realizadas de forma criteriosa, apenas comprovam a importância de sua obra para os instrumentistas de cordas e reforça a necessidade de divulgação de seus prelúdios.

Reforçamos que consideramos válida a premissa de que, para realizar uma boa transcrição do violino para a viola, devem ser respeitadas as características idiomáticas desta última. Nesse sentido, Lee cita elementos idiomáticos que devemos considerar ao realizarmos esse tipo de transcrição, como a possibilidade de exploração de registros agudos e o som “acalorado” característico da corda Dó (não foi por acaso que o violista Lionel Tertis elaborou uma transcrição da *Ária na corda Sol*, de J.S. Bach e a nomeou *Ária na corda Dó*).

Outra questão relacionada às transcrições é a que diz respeito aos métodos de estudos, materiais indispensáveis à prática dos instrumentistas. Também em relação a esses métodos, as transcrições para a viola de arco foram relevantes, porque “importaram” bastante material de livros dedicados ao violino.

Rebello comenta a importância da realização de transcrições, para a viola, de repertório e métodos violinísticos, uma vez que esses trabalhos têm oferecido aos violistas a possibilidade de desenvolver sua destreza técnica:

Muitos dos livros de estudos mais comuns de violino foram transcritos para viola (Kreutzer e Rode, por exemplo) e são frequentemente utilizados pelos violistas. Até o início do século XX, quando não era esperado que os violistas tocassem no mesmo nível que os violinistas, isso não teria sido razoável.

Entretanto, nos anos mais recentes, com o aumento da popularidade da viola e com as obras com mais dificuldades técnicas escritas para este instrumento, é exigido um maior nível técnico, similar ao do violino. Por esta razão, os estudos de violino são comum e efetivamente utilizados para o desenvolvimento da técnica de viola (REBELLO, 2011, p.95).

A respeito disso, Lee cita a escassez de métodos de estudo de viola e frisa a importância das transcrições dos métodos de violino à viola, uma vez que elas contribuíram para o processo de desenvolvimento da habilidade técnica dos violistas:

A high standard of technical perfection is an important issue for every violist. Nowadays violists are asked to possess the same technical ability as violinists. However, the shortage of method books specifically for viola causes a problem. Transcribed etudes, especially from those for the violin,

resolve this problem. These educational-based transcriptions provide enough resources for students at all levels to master solid technique.

There were no specific instruction manuals for the viola in the late seventeenth century. It was not until Carl and Anton Stamitz appeared as viola soloists in the late eighteenth century in Paris that viola method books began to appear in France, which was over a half a century later than similar publications for the violin and cello had been published. Soon, the appearance of good violists encouraged more and more composers to write viola parts that included not only accompanying lines but also melodic material.

Gradually, technical mastery became a standard requirement for violists; therefore, method books for viola came out slowly after the turn of the century in different cities such as London, Vienna, and Leipzig.

Although there are a few etude books written for the viola, including Bruni's 25 Etudes for Viola, Hoffmeister's 12 Viola-Etuden, Campagnoli's 41 Capricen, and three etude books by Lillian Fuchs, violists still rely on transcriptions from violin etude books such as Kreutzer 42 Etudes and Rode 24 Caprices to achieve the technical facility of virtuosic violinists.⁴⁷ (LEE, 2005, p.51-52).

4.2 Particularidades da viola em relação a outros instrumentos de arco

Em seguida, discorreremos sobre como aspectos físicos da viola de arco, tais como espessura das cordas e tamanho de seu corpo e de sua caixa de ressonância, influenciam a prática e o idiomatismo desse instrumento. Mais especificamente, falaremos sobre a importância de levar em conta as características da viola ao elaborar transcrições.

⁴⁷ Alcançar um alto nível de perfeição técnica é uma questão problemática para todos os violistas. Hoje em dia, exige-se dos violistas a mesma habilidade técnica exigida dos violinistas. Entretanto, a precária disponibilidade de métodos impressos especificamente para a viola gera um problema. Transcrições de estudos, especialmente daqueles escritos para o violino, resolvem esse problema. Essas transcrições didaticamente fundamentadas oferecem recursos suficientes para que estudantes de todos os níveis dominem uma técnica sólida.

No final do século XVII, não havia manuais de estudo para a viola. Foi após Carl e Anton Stamitz terem despontado como solistas, no fim do século XVIII, em Paris, que os métodos impressos para a viola começaram a aparecer na França, o que ocorreu mais de meio século após publicações similares para o violino e o violoncelo terem sido lançadas. Logo em seguida, o surgimento de bons violistas encorajava cada vez mais compositores a escreverem partituras para a viola que incluíam não apenas linhas de acompanhamento, mas também material melódico.

Gradualmente, o domínio da técnica tornou-se um requisito padrão para os violistas; em vista disso, métodos impressos para a viola surgiam lentamente após a virada do século em diferentes cidades, como Londres, Viena e Leipzig.

Embora houvesse poucos estudos escritos para a viola, incluindo os *25 Études for Viola*, de Bruni, os *12 Viola-Etuden*, de Hoffmeister, os *41 Capricen*, de Campagnoli e três livros de estudos de Lillian Fuchs, violistas ainda contavam com transcrições de livros de estudos para o violino, como os *42 Etudes*, de Kreutzer e os *24 Caprices* de Rode, para adquirir a habilidade técnica de violinistas virtuosos.

Durante o processo de transcrição para a viola dos Prelúdios de Flausino Vale consideramos propriedades do arco (peso, distribuição, ataque, sonoridade, foco de som, articulação, etc.) e elementos referentes à mão esquerda (vibrato, dedilhados, mudança de posição, articulação etc.), sobre os quais teceremos comentários nesta seção.

Essas características inerentes aos instrumentos musicais devem ser consideradas sempre que produzimos transcrições. No caso de transcrições dedicadas à viola de arco, é importante o transcritor notar que ela difere de outros instrumentos da mesma família (contrabaixo, violoncelo e violino) em aspectos como tamanho e medidas, espessura das cordas, tipo de produção de som, tessitura, distância física entre as notas e uso adequado do arco pelo instrumentista.

Apesar de viola e violino apresentarem várias características em comum e a maneira como esses instrumentos devem ser posicionados contra o ombro também se assemelhar, em outros aspectos a viola se aproxima dos demais instrumentos da mesma família. A afinação da viola é semelhante à do violoncelo, além disso, são semelhantes o modo como o arco desses dois instrumentos devem ser usados (por vezes em regiões mais próximas ao talão e com menor velocidade), a espessura de suas cordas e o timbre de seus registros médios e graves também se assemelham. Já o contrabaixo parece se assemelhar à viola quanto aos problemas decorrentes de “imperfeições acústicas” e quanto à dificuldade de projeção e articulação do som, mais escuro e menos brilhante que o do violoncelo, assim como o som da viola o é em relação ao do violino.

Portanto, a viola é um instrumento único e suas particularidades demandam uma técnica particular. Medidas das cordas e do corpo do instrumento estão associadas às distâncias intervalares, que determinam a escolha de dedilhados, assim como a escolha da velocidade em que o arco deve ser utilizado e a escolha do peso que o instrumentista deve colocar sobre ele. A espessura das cordas, por sua vez, define o tempo da resposta sonora e a “cor de som”. Todos esses fatores também influenciam escolhas interpretativas, como ligaduras, fraseados e golpes de arco.

Uma das particularidades da viola de arco diz respeito à falta de padronização de suas medidas. Orsi discorre sobre problemas acústicos e de realização instrumental gerados por essa falta de padronização:

Os problemas acústicos da viola são particulares de cada instrumento, pois, dentro da família das cordas, é o que apresenta mais e maiores diferenças de construção entre os da mesma espécie. Porém, um problema que parece comum a todas as violas é a carência de 'cor' e profundidade sonora causada pela desproporção entre afinação das suas cordas e

tamanho da caixa de ressonância, sendo esta muito menor do que deveria (o mesmo acontece com o violoncelo, mas, neste caso isso [sic], isso é compensado pelas largas paredes e alto cavalete do instrumento; tal compensação na viola seria impossível uma vez que o resultado seria um instrumento muito grande para continuar a ser executado sob o queixo e muito pequeno para a posição do violoncelo). O [sic] resposta sonora deste problema da viola é, então: pouca ressonância acima das 5as. posições nas três cordas mais graves, falta de homogeneidade timbrística entre as cordas, ocorrência de um ou dois 'lobos' na extensão do instrumento e notas isoladamente obscurecidas. Estas condições acústicas fazem com que a viola se torne um instrumento de difícil controle por parte do instrumentista e o obriga a corrigir as imperfeições particulares do seu instrumento através de artifícios tais como dedilhados específicos e golpes de arco adequados. Além desses problemas acústicos a viola ainda apresenta alguns de outra natureza, por exemplo: corpo do instrumento muito largo que dificulta o acesso da mão esquerda às posições mais altas e execução sob o queixo que não oferece a possibilidade da posição 'capo tasto' utilizada pelo violoncelo nestes casos; o arco mais pesado (que o do violino) acarreta menor alaticidade [sic] dificultando golpes mais ágeis ("staccato volante", por exemplo) (ORSI, 2000, p.5).

Kubala (2004, p.52), sobre os mesmos problemas acústicos e de realização instrumental, afirma que uma viola que oferecesse as condições acústicas consideradas por muitos como ideais teria em torno de "53 cm de comprimento do fundo". Mas buscar esse ideal seria querer equiparar a viola a instrumentos "acusticamente perfeitos", como o violino e o violoncelo, e desconsiderar as imperfeições que lhe conferem sua identidade sonora.

Kubala afirma que as dimensões físicas da viola, responsáveis por sua "imperfeição acústica", determinam o comprimento e a espessura das cordas e o comprimento das cordas vibrantes. Segundo o autor:

As dimensões acusticamente ideais para a viola, se aplicadas a sua construção, a tornariam de impossível execução dentro dos padrões de técnica exigidos modernamente. A necessidade de tocar com instrumentos menores que o ideal faz com que surjam problemas de limitação de sonoridade.

Acredito ser pertinente a observação de que, em geral, a discussão a respeito de dimensões ideais para a viola se restringe, erroneamente, a volume de som e facilidade de emissão sonora. A conjectura de uma perfeição em sua construção é baseada no comportamento acústico do violino e do violoncelo. A sonoridade da viola há muito, porém, está associada a timbre diferenciado, cuja existência depende das dimensões acima citadas como imperfeitas. O desenvolvimento da escrita para a viola, entretanto, se deu voltada para um instrumento com essas características acústicas. Inclusive as soluções de equilíbrio entre vozes na história da música de câmara teriam de ser revistas, caso essa viola, supostamente ideal, passasse a ser usada (KUBALA, 2004, p.52-53).

Como já mencionado, os métodos de estudo de violino podem trazer vários benefícios para os violistas. Ainda assim, em alguns casos, a transcrição desses métodos é feita de forma parcial, porque certos trechos são mais difíceis ou impossíveis de serem executados à viola. Isso decorre do fato de que, para executar determinadas passagens dos métodos para violino, a extensão dos dedos do violista teria que estar acima dos limites considerados normais. A título de exemplo podemos citar os trechos em que devem ser usadas as cordas dobradas em décimas e décimas primeiras. Portanto, muitas vezes fazem-se necessárias pequenas alterações, como inversões de intervalos ou até mesmo a não-inclusão de alguns trechos ao material transcrito. Boia (2008, p.6-7), ao comparar comentários de Fine (1979, p.66-68) e Colton (1969, p.30), nos chama a atenção para o fato de que as “limitações físicas” da viola existem, mas podem ser superadas, e aponta uma falsa oposição entre a técnica de violinistas e de violistas:

Eis dois excertos que ilustram, de certa maneira, discursos opostos sobre a viola, produzidos pelos próprios violistas:

“As diferenças mais importantes entre os dois instrumentos (violino e viola d’arco) derivam das limitações da viola ao nível da sonoridade. [...] Diferenças envolvendo a mão esquerda fazem com que haja, de longe, maiores dificuldades para os violistas ultrapassarem. Regiões inteiras da escala facilmente acessíveis ao violinista são impossíveis na viola [...] Para a maioria dos violistas, [...] esta combinação de relaxamento e de economia de movimentos é quase impossível de conseguir. [...]”

“Uma fonte adicional de tensão decorre do facto de as cordas da viola serem mais longas e pesadas e estarem posicionadas a uma maior distância acima da escala. Um instrumentista precisa de ainda mais força para premir a corda. Mesmo se um violista se restringe às duas ou três posições mais baixas, há limites mais severos para alcançar facilidade técnica na viola do que no violino.” (Burton Fine, 1979).

“O problema da mobilidade não deve ser sobre-enfatizado, contudo. Isto foi-me apontado um dia, quando um amigo, que é um excelente violinista, pegou na minha viola (uma das grandes) e tocou percorrendo todo o instrumento com a mesma facilidade que o seu violino.” (Russel J. Colton, 1969).

Isso demonstra que, apesar de haver diferenças entre a prática desses dois instrumentos, alguns instrumentistas podem ser mais capazes de adaptar sua técnica (aqueles que tocam viola adaptam sua técnica para tocar violino e vice-versa). Essa maior capacidade deve-se, provavelmente, a uma apurada compreensão que tenham dos fundamentos técnicos ou a atributos físicos relacionados ao comprimento e largura de membros superiores, ombros, tronco e dedos e à flexibilidade de braços, dedos e demais partes do corpo que utilizam ao tocar o instrumento. Abaixo, explicamos como atributos físicos de alguns instrumentistas são aparentemente favoráveis à prática da viola:

- a) Arco: braços mais longos facilitam a condução do arco, especialmente na posição de ponta. Além disso, diminuem a utilização de artifícios de compensação, como posicionar a viola centralizada (45º, aproximadamente, em relação ao tronco) o que causa uma supinação excessiva do antebraço esquerdo;
- b) Mão esquerda (M.E.): dedos da M.E. mais compridos, capacidade de extensão dos mesmos e uma boa abertura lateral dos dedos da M.E, permitem que o instrumentista alcance com mais facilidade todo o comprimento das cordas.

Especificamente sobre a técnica da viola, Mizael (2011, p.74) afirma que, “para realizarmos as mudanças de cores e de intensidade presentes na obra em estudo”, devemos considerar os “três fatores fundamentais da técnica da mão direita: velocidade, pressão e ponto de contato”. Para Galamian (1985, p.56, *apud* MIZAEL 2011, p.74), um planejamento de arco adequado (“divisão bem controlada e lógica do arco”) contribui para evitar “dinâmicas indesejáveis”. Sarch, por sua vez, em relação ao planejamento de arco, afirma que o ponto de contato é o fator responsável pela cor e pela qualidade do som: “Nada afeta a cor e a qualidade do som tanto quanto a colocação [da crina] do arco na corda em relação ao cavalete. Velocidade e pressão têm um efeito profundo sobre a dinâmica de um som, mas as cores mudam mais quando o arco está perto ou longe do cavalete” (SARCH, 1982, p.38, *apud* MIZAEL, 2011, p.74, tradução de Mizael).

Os fundamentos citados acima (velocidade e pressão do arco sobre as cordas e ponto de contato da crina em relação ao cavalete) são comuns aos instrumentos de arco, porém, suas aplicações são diferentes na prática de cada um desses instrumentos. Primrose (1991, p.173-174) considera alguns violinistas aptos a tocarem bem a viola porque utilizam os fundamentos técnicos (principalmente relacionados a arco e dedilhados de mão esquerda) de uma forma que é compatível com ambos os instrumentos. No entanto, o autor menciona que existem particularidades para as quais esses instrumentistas devem se atentar:

There are, too, some others [violinists] like him [Yehudi Menuhin] who give to the viola the essence and tang that characterize it and lend it separateness from the other strings. I would suggest, however, that unless a violinist has addressed himself to the proper study of the viola, his deft performance is fortuitous. I have absolutely no objection to this at any time. All that interests me is the consequent sound that should distinguish it at once.

[...] To finger the viola as if it were the analogue of the violin is to do the very thing that brought the former into such ill repute. Its tonal recalcitrance is abetted, and its peculiar sonority is muted. Thus, no doubt, did it come to be regarded as the dull dog of the string family. The bow technique is much more circumscribed. By that I mean that there exist many theories of violin bow technique, explicitly laid down by their protagonists, and largely successful in the matter of tone production. This latitude is possible, I have no doubt, because of the greater responsiveness of the violin. But such is not the case when we come to play the viola. We are constantly dealing with problems of sonority and tractability. Consequently we violists are more restricted in our methods and constrained to greater care in matters of tone production. Those violinists whom I have heard to good effect on the viola have, fortuitously, as suggested elsewhere, employed a bowing technique in their violin playing which admirably suited the viola⁴⁸. (PRIMROSE, 1991, p.173-175).

Como Primrose, Kubala (2004, p.53) observa que o “resultado da viola tocada com a técnica de mão direita do violino pode ser um som pobre e sem corpo”. Segundo este último (KUBALA, 2004, p.54), para o violinista extrair um som adequado da viola (com maior presença de harmônicos e com grande ressonância das vibrações do instrumento), ele precisaria, basicamente, com relação ao violino: mover o arco em menor velocidade; aplicar, com o arco, maior pressão sobre as cordas; e utilizar a região do arco mais próxima ao talão. Isso para a realização de passagens em *détaché*, “o que se acentua quando são usadas a 3ª e 4ª cordas. Em geral, o movimento para a realização do vibrato deve ser mais amplo. A fim de alcançar clareza, a articulação da mão esquerda exige atenção especial, principalmente nas cordas graves” (KUBALA, 2004, p.54).

⁴⁸ Existem também, outros [violinistas] como ele [Yehudi Menuhin] que dão à viola a essência e o aroma que a caracterizam e a distinguem de outras cordas. Eu sugeriria entretanto que um violinista realiza uma hábil performance apenas por sorte, a menos que se disponha ao estudo apropriado da viola. Eu, absolutamente em momento algum, faço objeções a isso. Tudo o que me interessa é o resultado sonoro que nos faz imediatamente identificar a viola.

[...] Dedilhar a viola de maneira análoga ao violino é repetir o que trouxe aos [violistas] precedentes tão má reputação. Seu timbre rebelde é instigado, e sua sonoridade peculiar é silenciada [discreta]. Assim, sem sombra de dúvidas, ela [a viola] passou a ser vista como a “ovelha negra” da família das cordas. A técnica de arco de viola é muito mais circunscrita. Com isso quero dizer que existem várias teorias sobre a técnica de arco de violino, explicitamente formuladas por seus protagonistas, e altamente bem-sucedidas no quesito produção sonora. Essa amplitude é possível, não tenho dúvidas, por causa da grande capacidade de resposta do violino. Mas esse não é o caso da viola. Ao tocar esse instrumento, estamos constantemente enfrentando problemas relativos a sonoridade e manuseio. Consequentemente, nós, violistas, somos mais restritos em nossos métodos e forçados a nos preocupar extensivamente com a produção sonora. Os violinistas dos quais tenho ouvido que obtiveram bons resultados com a viola têm, felizmente, conforme sugerido em algum lugar, empregado uma técnica de arco na execução do violino admiravelmente apropriada à viola. (Tradução nossa).

O maior comprimento da corda vibrante da viola também é apontado por Kubala como um fator que dificulta a prática do instrumento. Isso implica uma escolha por dedilhados que evitem:

[...] a) **extensões**, principalmente aquelas que exigem o avanço do 4o dedo ou maior abertura entre 2º e 3º dedos; b) **mudanças de posição que percorram grande distância**, dando-se preferência, muitas vezes, à permanência na posição, junto ao uso de mudança de cordas; c) o **emprego do 4o dedo na primeira posição**, preferindo-se o emprego de cordas soltas; d) **certas fôrmas de mão menos cômodas**. Em algumas situações, a fim de torná-las mais confortáveis, surgiu a tendência de substituir 2º e 3º dedos por, respectivamente, 3º e 4º. (KUBALA, 2004, p.53-54, negrito e grifo nossos).

Uma solução também muito usada por violistas durante a realização de dedilhados que requerem mudanças de posição curtas é a “aplicação da técnica de *preparação do polegar*”, acompanhada de *aproximação* ou de *afastamento* entre os dedos, através de abertura ou fechamento lateral, isto é, abdução e adução, respectivamente. Nesses casos, a mudança de posição é realizada por antecipação de um dedo, ou seja, a abertura entre a base dos dedos (abertura lateral) é estendida ou contraída, acompanhada pelo polegar no mesmo sentido da mudança de posição, e em seguida a mão (ou o bloco, com a mão e os dedos movendo-se em conjunto) é levada à posição alcançada pelo dedo em questão. Isso constitui uma *mudança de posição sem glissando, por aproximação ou afastamento entre os dedos, e por preparação de polegar*.⁴⁹

Para finalizar, resumimos as diferenças da viola em relação ao violino citando Kennan (1997, p.20), que em seu livro *The Technique of Orchestration* classifica as principais diferenças como decorrentes de: (1) *tamanho maior*, que implica maior distância entre as notas e registros agudos mais limitados, isso causa a dificuldade de se percorrer o braço do instrumento com a mão esquerda; (2) “*cor de som*” *característica*, sonoridade: esganiçada⁵⁰ na corda lá; neutra e menos penetrante nas cordas médias, ré e sol; e escura, rica e um pouco “ameaçadora” em certos momentos, na corda dó; (3) *extensão dos registros*; e (4) *utilização da clave de dó*. Esse autor também afirma que a realização de acordes em quatro cordas à viola é mais difícil e menos efetiva do que ao violino.

⁴⁹ Mais informações em BOSÍSIO (2005, p.106-109).

⁵⁰ Talvez o autor tenha classificado timbre “esganiçado” como uma projeção sonora sem brilho e estridente. A sonoridade “ameaçadora” em alguns momentos na corda dó, pode se explicar pelos seus registros médio-graves, situados assim no limite entre uma característica sonora mais profunda nos registros graves e outra “menos penetrante” nos registros médios, o que causa uma sensação de suspense, a depender do caráter da passagem musical.

4.3 Aspectos da técnica dos instrumentos de arco identificados nos *Prelúdios* selecionados para transcrições

Antes de iniciarmos o capítulo que trata das transcrições dos *Prelúdios*, gostaríamos de tecer considerações sobre alguns aspectos da técnica de execução dos instrumentos de arco considerados no processo de transcrição. Mais especificamente, gostaríamos de comentar a definição de alguns golpes de arco utilizados por Flausino Vale nos *Prelúdios* selecionados para transcrições e sobre a utilização da mão esquerda na realização de cordas dobradas, muito presentes em sua obra. Ainda, apresentamos implicações feitas por nós em função da técnica de mão esquerda e da técnica de arco. O intuito aqui é o de oferecer informações previamente, a fim de não prolongarmos o assunto no capítulo seguinte.

No que diz respeito à técnica de arco, apresentamos a classificação de Flesch (2000, p.46-61), que divide as arcadas em cinco categorias: 1) *Arcadas Longas – son filé, legato e détaché*; 2) *Arcadas curtas – martelé e staccato*; 3) *Arcadas saltadas*; 4) *Arcadas jogadas*; 5) *Arcadas mistas*.

Falaremos mais detalhadamente sobre dois desses grupos: *arcadas saltadas* (lançadas) e *arcadas jogadas* (lançadas e em seguida repicadas)⁵¹. Abaixo, Flesch explica algumas diferenças entre esses dois tipos de arcada:

We use these terms to mean short strokes separated by pauses, during which the bow (in contrast to the *martelé*) leaves the string and elastically falls back on it. Thrown bows and bouncing (or springing) bows are different from each other both from the point of view of how they are produced and how they sound.

[...] In the thrown bow the player is active, the bow passive; I throw the bow. In the bouncing bow the player is in a way passive, his bow is a supervisory one. The bow, however, is active since the innate elasticity in the area of its center of gravity forces it to bounce, unless it is held down on the string. Which stroke to choose depends on the tempo; in slow tempo the bow has to be thrown, in fast tempo it bounces by itself⁵² (FLESCH, 2000, p.54).

⁵¹ Utilizaremos os termos encontrados na literatura brasileira, por exemplo em SALLES, Mariana (2004, p.42-46):

Bouncing (Springing) Bow Stroke: Arcadas saltadas.

Thrown Bow Stroke: Arcadas jogadas.

⁵² Nós utilizamos esses termos para designar golpes de arco curtos separados por pausas, durante as quais o arco (ao contrário do que acontece no *martelé*) deixa a corda e elasticamente cai, retornando a ela. Arcadas jogadas e arcadas repicadas (ou saltadas) são diferentes entre si tanto do ponto de vista de como elas são produzidas quanto de como elas soam.

As arcadas saltadas, “segundo Carl Flesch, compõe-se [sic] dos golpes de arco *ricochet*, *saltati* e *arpejos em ricochet*” (SALLES, Mariana, 2004, p.43). Em relação ao grupo das arcadas saltadas, iremos nos ater àqueles tipos de golpes de arco que aparecem nos prelúdios de Flausino Vale cujas transcrições serão apresentadas neste trabalho, a saber: *jeté*, encontrado no Prelúdio n.º1, *Batuque*; e *arpejos em ricochet*, encontrado no Prelúdio n.º 5, *Tico-Tico*.

Ainda de acordo com Flesch (2000, p.54-55), para a realização das arcadas saltadas, a região de arco utilizada é curta e próxima ao “centro de gravidade” do arco, ou seja, à sua área de equilíbrio, que é aproximadamente no meio da extensão da vareta. Conforme a velocidade da arcada, a dinâmica, as cordas empregadas e a quantidade de cordas a serem tocadas simultaneamente, essa região varia em direção à parte superior ou inferior do arco. Colocar a crina plana sobre as cordas (a vareta não deve estar inclinada em direção ao espelho, mas postada verticalmente em relação às cordas acima da crina, ou, em alguns casos, levemente inclinada em direção ao cavalete) é essencial para que se consiga uma boa elasticidade do arco. O ideal é que na fase aérea da arcada, ou seja, do momento em que o arco salta sobre as cordas até quando retorna a elas, ele não seja excessivamente erguido, porque “when the bow is lifted too high, it brings about the various tonal disadvantages connected with its falling onto the string too hard”⁵³ (FLESCH, 2000, p.55). Vale dizer que, durante a execução de movimentos menos rápidos, o ombro e o cotovelo são mais utilizados; já a realização de movimentos mais rápidos demanda que o punho seja mais utilizado.

Para favorecer o aperfeiçoamento da execução das arcadas saltadas, Flesch (2000, p.56) sugere dois exercícios de arco. Para praticá-los, o arco deve estar firmemente posicionado contra a corda na região de seu “centro de gravidade”: 1) *détaché* no meio do arco – o mais rápido e curto possível e com o arco firmemente pressionado contra a corda, evitando que ele salte; 2) como no exercício anterior, realizar o movimento do arco muito rápido e curto, porém com peso e pressão reduzidas, como se o objetivo fosse o de produzir um *détaché*, mas agora o arco deve repicar sobre as cordas sem que o executante necessite levantá-lo. Os saltos ocorrem consequentemente de forma secundária. O ideal é

[...] Na arcada jogada o executante é ativo, o arco passivo: eu [o instrumentista] jogo o arco. Na arcada saltada o instrumentista é de certa forma passivo, seu arco supervisiona. O arco, entretanto, é ativo, dado que a elasticidade inata da área de seu centro de gravidade o obriga a saltar, a menos que ele seja pressionado contra a corda. Qual golpe escolher depende do tempo: em tempo lento o arco deve ser jogado, em tempo rápido ele salta por si próprio. (Tradução nossa).

⁵³ Levantar o arco alto demais traz diversas desvantagens sonoras relacionadas à descida excessivamente forte do arco sobre as cordas. (Tradução nossa).

que a fase aérea do arco seja curta, ou seja, que não dure muito tempo, do contrário, o arco não saltaria, ele teria que ser jogado novamente contra a corda:

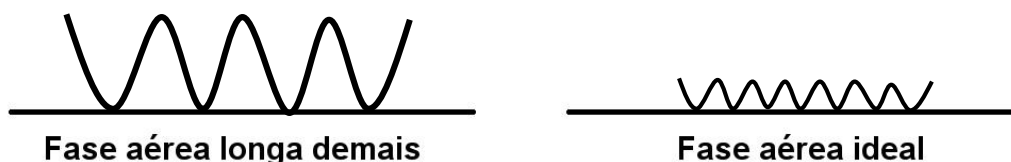


Figura 2: Representação de fases aéreas do arco: À esquerda, fase aérea muito longa (arcada jogada ou lançada) e, à direita, a fase aérea ideal para a realização de arcada saltada (ou repicada). Nesta última, o arco toca mais vezes a corda em mesmo intervalo de tempo e o movimento tem menor amplitude. (Elaborada pelo autor).

O golpe de arco *ricochet* (“*springing staccati*” ou “*bouncing staccati*”⁵⁴), de acordo com Flesch está incluído na categoria das arcadas saltadas:

em que várias notas são executadas numa única arcada. Assim, em primeira instância, faz parte dos ‘golpes rufantes’. Com esta denominação entendemos duas ou mais arcadas saltadas, reunidas dentro de uma única arcada, no meio do arco. O efeito assemelha-se a um rufar de tambor (FLESCH, 2000, p.75 *apud* SALLES, Mariana, 2004, p.43-44, tradução de SALLES, Mariana)⁵⁵.

Podemos entender os *arpejos em ricochet* como uma espécie de *arpejos realizados sobre as cordas e em movimento perpétuo*. Mariana Salles define o ricochete da seguinte maneira:

O *ricochet* propriamente dito é executado em movimento perpétuo, ou seja, em movimento que se repete ao longo de uma determinada passagem. Em geral, compõe-se de duas a quatro notas para cada arcada. Compositores devem estar cientes de que a primeira nota da arcada para baixo é a que inicia o ciclo, devendo estar posicionada sempre no tempo forte do grupo, por questões puramente técnicas, não havendo exceções.

A vara do arco deve ser posicionada de forma vertical, sobre as crinas, ou ligeiramente inclinada em direção ao cavalete (SALLES, Mariana, 2004, p.96).

⁵⁴ “*Staccato saltado*” ou “*staccato repicado*” (M.I. SALLES, 2004, p.43-44).

⁵⁵ Mais informações em M.I. SALLES, 2004, p.43-44; 55.

Flesch afirma que a elasticidade inerente ao arco é condição necessária para que a produção dos saltos em ricochete aconteça e explica como o instrumentista deve proceder para realizar esse golpe de arco:

While continuing to adhere to the principle of using as little bow as possible, the actual amount of bow used will be in direct relationship to the number of notes to be played on each bow. Only at the beginning will the bow be thrown onto the string from a small height – so-to-speak to get it going – after which it continues to function by its own elasticity.

[...] it is no longer enough to just have the stick vertically above the hair, but rather the bow must actually be inclined *towards* the bridge. The basic intention of the player should be to produce a moderately long *détaché* stroke in the middle of the bow, and the inherent elasticity and springiness of the bow will hinder and prevent a normal *détaché*. At first, this may result in an irregular and wild “drum-stroke”, which will be gradually tamed by practicing it. Very fast speed will be a necessity. In moderate tempo this will no longer be a “drum-stroke”, but just a thrown staccato bowing⁵⁶ (FLESCHE, 2000, p.56).

Para que o instrumentista aprimore a execução dos *arpejos em ricochet*, Flesch sugere o estudo das notas com arcadas em *legato* e apresenta as condições necessárias para a realização dessa arcada:

What is mainly required is to clearly determine the location of the center of gravity of the bow. The bow should be basically in a vertical position (stick straight above the hair), with a slight inclination towards the bridge. As little bow as possible and very fast speed. The string change to be executed exclusively by a “rolling” motion in the shoulder joint. The straight line formed by hand and forearm remains totally unchanged; especially the wrist must not move independently. The part of the bow which would be most appropriate for this bowing, should be found and determined by experimentation. The relationship between the string change in the direction from lowest to highest string and the down-bow, and similarly, of the up-bow to the string change from highest to lowest-string, is particularly striking in

⁵⁶ Enquanto continuamos a aderir ao princípio de se usar o mínimo de arco possível, a quantidade real de arco usada se relacionará diretamente ao número de notas a serem tocadas em cada arco. Apenas no início o arco será jogado sobre a corda de uma altura pequena – por assim dizer, para acertá-la – depois disso, este continua a funcionar por causa de sua própria elasticidade.

[...] não é mais suficiente apenas manter a vareta verticalmente sobre a crina, o melhor é que o arco seja inclinado no sentido do cavalete. A intenção básica do instrumentista deve ser a de produzir um golpe em *détaché*, moderadamente (ou relativamente) grande, no meio do arco, e a elasticidade inerente ao arco e sua tendência a saltar irá dificultar e prevenir um *détaché* normal. Inicialmente, isso pode resultar em uma “arcada rufante” irregular e selvagem, que, com a prática, será gradualmente domada. Será necessária grande velocidade. Em tempo moderado, não será mais uma “arcada rufante”, mas simplesmente uma arcada jogada em *staccato*. (Tradução, e parênteses nossos).

this instance [...]. (In fact, the bouncing arpeggio bowing in the opposite bow direction is nearly impossible to carry out.) The most frequent causes of failure as far as this bow stroke is concerned, are: insufficient inclination of the bow towards the bridge, excessive amount of bow, and intentional throwing of the bow, instead of letting it bounce by itself⁵⁷ (FLESCHE, 2000, p.57).

A respeito da movimentação em bloco originada no ombro direito, sobre a qual Flesch afirma que “a linha reta formada pela mão e antebraço permanece totalmente inalterada”, ressaltamos que o cotovelo e o braço apenas acompanham a movimentação, servindo de ligação entre o antebraço e o ombro. Se sua posição com relação a antebraço e ombro se altera, a configuração do “bloco” se desfaz.

No caso da obra de Flausino Vale, encontramos no Prelúdio n.º5, *Tico-Tico*, a arcada do tipo *arpejos em ricochet*⁵⁸:



Exemplo 18: Prelúdio n.º5, *Tico-Tico*: c.1, 1.º tempo, arcada arpejos em *ricochet*. (Elaborado pelo autor).

Outro golpe de arco presente na obra de Flausino Vale é o *jeté*, utilizado nos Prelúdios n.º 1, *Batuque*, n.º 11, *Casamento na Roça*, e n.º 12, *Mocidade Eterna*. O *jeté* é uma **arcada jogada** em uma única direção, que resulta em uma série de notas em *spiccato*.

⁵⁷ A principal exigência é a de que seja precisamente localizado o ponto de equilíbrio do arco. Este deve estar basicamente em posição vertical (vareta reta sobre a crina), com uma leve inclinação no sentido do cavalete. Deve ser usado o mínimo de arco possível e a velocidade deve ser muito grande. A mudança de corda deve ser executada exclusivamente por um movimento de “rolar” na articulação do ombro. A linha reta formada pela mão e pelo antebraço permanece totalmente inalterada; especialmente o punho não deve mover-se independentemente. A região de arco mais apropriada para essa arcada deve ser encontrada e determinada por experimentação. A relação entre a arcada para baixo e a mudança de corda, da mais grave para a mais aguda, e, similarmente, a relação entre a arcada para cima e a mudança de corda da mais aguda para a mais grave, é particularmente impressionante nesse caso [...]. (De fato, os *arpejos em ricochet* na direção de arco oposta são quase impossíveis de realizar.) As causas mais frequentes de falhas relacionadas a essa arcada são: inclinação insuficiente do arco no sentido do cavalete, quantidade excessiva de arco, e jogada intencional do arco, ao invés de deixá-lo saltar por si próprio (Tradução nossa).

⁵⁸ Conforme observado por M.I. SALLES, 2004, p.98.

Mariana Salles (2004, p.96-97; 115) classifica esse golpe de arco como uma arcada “fora da corda”. Segundo a autora, é uma espécie de ricochete, porém, executado em movimento isolado e não em modo perpétuo. A autora observa que o *jeté* pode ser realizado em ambas as direções de arco, mas considera ser mais recorrente levar o arco em direção à ponta:

O *jetée* ou *saltati* [...] é a execução de várias notas em *ricochet* numa única arcada para baixo, em movimento isolado, podendo ser, em raríssimas exceções, para cima.

[...]

A dificuldade do *jetée* está em coordenar os saltos com a mão esquerda. Importante lembrar que o arco, no *jetée*, inicia-se em posicionamento vertical da vara, e que, gradualmente, se inclina em direção ao cavalete, no final do golpe (SALLES, Mariana, 2004, p.97, grifo nosso).

Ressaltamos que para realizar o *jeté*, o arco deve ser lançado sobre as cordas. Entendemos que a definição de Salles se adequa bem às situações encontradas nos prelúdios de Flausino Vale.

Ivan Galamian (1985, p.81-83) não faz menção ao *jeté*, apenas ao *ricochet*, que, como definido pelo autor, é uma arcada jogada contra as cordas, com consequentes saltos realizados de forma não controlada, ou seja, são resultado natural do repicar do arco sobre as cordas. A justificativa de o *ricochet* ser definido como uma arcada “não controlada” se deve ao fato de que é realizado “sem movimento ativo individual para cada nota” (Mariana Salles 2004, p.95). O próprio *jeté* é um tipo de *ricochet*, como demonstra Mariana Salles (2004, p.97; 115). Paralelamente ao movimento de saltos do arco, esse é induzido a voltar às cordas um pouco antes do momento em que ele naturalmente retornaria, através de um movimento de pronação do indicador.

O *jeté* aparece no prelúdio *Casamento na Roça*, c.20-24, de Flausino Vale, como mostra o exemplo abaixo:



Exemplo 19: Prelúdio nº. 11, *Casamento na Roça*, de Flausino Vale. Manuscrito, c.20-24. (VALE, 1942 *apud* ALVARENGA, 1993, p.91).

No que diz respeito às cordas dobradas (a não ser em se tratando de cordas soltas), notamos que são encontradas mais sistematicamente em prelúdios como o n.º1, *Batuque*, e o n.º11, *Casamento na Roça*. Neste último, cordas dobradas são utilizadas em combinação com golpe de arco *jeté* (isso será demonstrado na seção 5.4).

Flesch descreve como devemos proceder ao executar notas em cordas dobradas:

Double-stops require, in themselves, increased weight or pressure. If played *forte*, this weightiness needs to be yet considerably increased. [...] The combination of double stops and *forte* dynamics, would require three times as much energy expenditure at the point than at the frog. At the frog, the inherently greater weight of the bow already provides to a large extent the required additional pressure or weight. In legato however, double-stops require only twice as much energy expenditure as single notes, assuming that all other factors, such as bow speed, location of position, and string changes remain the same.

In three- and four-part *forte* chords, the proportional increase of pressure in accordance with the number of strings used, would be applicable only if one were able to sound more than two strings continuously. However, since, in the case of three strings, this is possible only for short strokes, (not at all when it involves four strings) the three-fold increase of energy only applies to fast, short strokes, and for slow strokes only to the very beginning of the stroke – when three strings are sounded simultaneously.

All in all, the production of a big tone involves judging pressure and weight, speed of bow, and contact point so accurately, that maximum volume is achieved along with purity of sound and freedom from extraneous noises. For this, a well-balanced bow technique and thorough consideration of speed or length of bow and height of pitch (position-string length) are necessary⁵⁹ (FLESCH, 2000, p.70, parênteses nossos).

⁵⁹ Cordas dobradas demandam, por si só, maior peso ou pressão. Se tocadas *forte*, esse aumento de peso precisa ser consideravelmente maior. [...] A combinação de cordas duplas e dinâmicas em *forte*, demandariam, na ponta, energia três vezes maior que a dispendida no talão. No talão, o característico aumento de peso do arco fornece, em grande medida, pressão ou peso adicionais necessários. Em *legato*, entretanto, cordas dobradas requerem apenas duas vezes a energia gasta em notas simples, considerando que todos os outros fatores, como velocidade de arco, posicionamento e mudanças de corda, continuam os mesmos.

Em acordes de três e quatro notas em *forte*, o aumento proporcional de pressão de acordo com o número de cordas usado seria aplicável apenas se alguém fosse capaz de fazer soar mais de duas cordas ininterruptamente. No entanto, no caso de três cordas, isso apenas é possível em golpes de arco curtos (de modo algum quando há quatro notas envolvidas), o aumento três vezes maior de energia apenas se aplica a golpes rápidos e curtos e a golpes lentos apenas no início da arcada – quando três cordas são tocadas simultaneamente.

Apesar de tudo, a produção de um grande som envolve julgar [a relação entre] pressão, peso, velocidade de arco e ponto de contato tão precisamente, de forma que o máximo de volume seja conseguido, juntamente com a pureza de som e livre de ruídos extras. Para isso, uma técnica de arco bem equilibrada e uma análise aprofundada da velocidade ou extensão de arco e altura de registros (posição-comprimento de corda) são necessários. (Tradução nossa).

5. TRANSCRIÇÕES DOS PRELÚDIOS DE FLAUSINO VALE PARA A VIOLA DE ARCO

5.1 *Batuque*, Prelúdio n.º1

O primeiro prelúdio, denominado *Batuque*, dedicado a Jacinto de Méis⁶⁰, foi composto por Flausino Vale em 1922 e revisado pelo próprio autor em 1942, havendo, portanto, duas versões oficiais dessa peça (FRÉSCA, 2010, p.99-100). As diferenças entre a primeira versão (1922) e a segunda (1942) ocorrem desde o início da peça até o c.28: “a melodia e a estrutura não mudam, o que acontece é uma mudança de altura e a dobra de notas, explorando os agudos e deixando a peça mais difícil e virtuosística” (FRÉSCA 2010, p.99-100). Para elaborar nossa transcrição, nos baseamos na segunda edição de *Batuque*, a revisão de 1942⁶¹, exceto no que diz respeito à indicação de *pizzicato a la guitarra* da introdução (c.1-4), e ao tema em linhas melódicas simples, sem cordas dobradas (c.4-6), ambos presentes apenas na versão de 1922.

Esse prelúdio apresenta elementos do gênero “batuque”, especificamente do “batuque-de-viola”⁶², oriundo da “música caipira” (tema da subseção 2.2.2 deste trabalho). Por esse motivo, elementos da linguagem idiomática da viola-de-aramé (ou viola caipira)⁶³, como rasgueados e bordões, também estão presentes no *Prelúdio* n.º1 (ALVARENGA, 1993, p.48). Além desses elementos, aparecem *pizzicati* de mão esquerda, realizados através de articulação puxada).

O “batuque-de-viola” é uma dança em compasso 2/4 (binário simples), ritmo pujante e que apresenta diversas variações rítmicas (as variações e repetições das células rítmicas cumprem a função de distinguir os temas e as seções). A célula rítmica do *semba*⁶⁴, que está presente em rodas de batuque⁶⁵, é representada por colcheia pontuada,

⁶⁰ Não identificamos na literatura quem foi Jacinto de Méis (ou Jacinto Méis) e nem encontramos indícios de uma possível relação de Flausino Vale com essa pessoa.

⁶¹ A respeito dessa versão, consta, na catalogação da Biblioteca da Escola de Música da UFMG, a data de [194-] e a seguinte informação: “Referente a Coleção Individual - Partitura Autografada. ‘Ao dist. amigo e Dist. Colega Afonso Tolonulli com muito afeto e admiração, ofereço. B.H.^{te} 5/v/53 Flausino Vale’”. Há uma grande chance de que a grafia de Flausino Vale, que não é muito clara, tenha sido mal compreendida. Dessa forma, o sobrenome Tolonulli poderia ser, na verdade, Tolomelli. Porém, não encontramos referências a respeito desse colega de Flausino Vale.

⁶² Para maiores informações, consulte também em ABREU; REIS (2015, p.23-24) e em Feichas (2013, p.57-62).

⁶³ O termo “viola-de-aramé” é utilizado por Corrêa (2000, p. 29) e Flausino Vale (1936 *apud.* FRÉSCA, 2010, p.137-138).

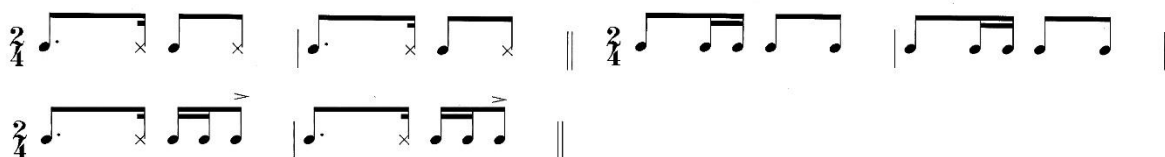
⁶⁴ A célula rítmica do *semba* é tocada por percussionistas no momento das “umbigadas”, que acontecem nas rodas de batuque (CASCUDO, 1944 *apud.* GIL, 2008, p.111).

⁶⁵ CASCUDO, 1944, p.114, *apud.* GIL, 2008, p.111

semicolcheia e duas colcheias (GIL, 2008, p. 111 e 139). O Exemplo 20 mostra essa célula rítmica, que aparece novamente logo em seguida, no Exemplo 21, que apresenta variações rítmicas executadas por violeiros em batuques-de-viola (CORRÊA, 2000, p.186,189):



Exemplo 20: Célula rítmica do *semba*. (GIL 2008, p.111,139).



Exemplo 21: Algumas das variações rítmicas de toques de viola caipira executadas por violeiros em Batuques-de-viola: variação n.º3 – dois compassos da linha de cima à esquerda, variação n.º2 – dois compassos da linha de cima à direita, e batidão n.º3 – na linha de baixo. (CORRÊA, 2000, p. 186,189).

Nossa transcrição de *Batuque* implicou a transposição desse prelúdio a uma quinta abaixo (a tonalidade passou de Sol maior para Dó maior), e assim foram mantidas as proporções de afinação entre as cordas e a disposição das notas pelo instrumento. Dessa forma, preservou-se as cordas soltas da viola de arco. Vale ressaltar que a mudança para a tonalidade de Dó maior não interfere no caráter rústico e pujante da dança.

A partitura original indica que a peça deve ser tocada em 40 segundos, porém, o caráter animado não se altera quando a tocamos, por exemplo, durante um minuto, por isso, não incluímos tal indicação na transcrição. Não há indicações de dinâmica, mas somos induzidos, pelo caráter da dança e pelo material musical, a manter a dinâmica entre *mf* e *fff*, por meio de variações de articulações (por exemplo, *pizzicati* de mão esquerda e *jeté*) e adensamento de textura (por exemplo, acordes realizados em três cordas simultaneamente).

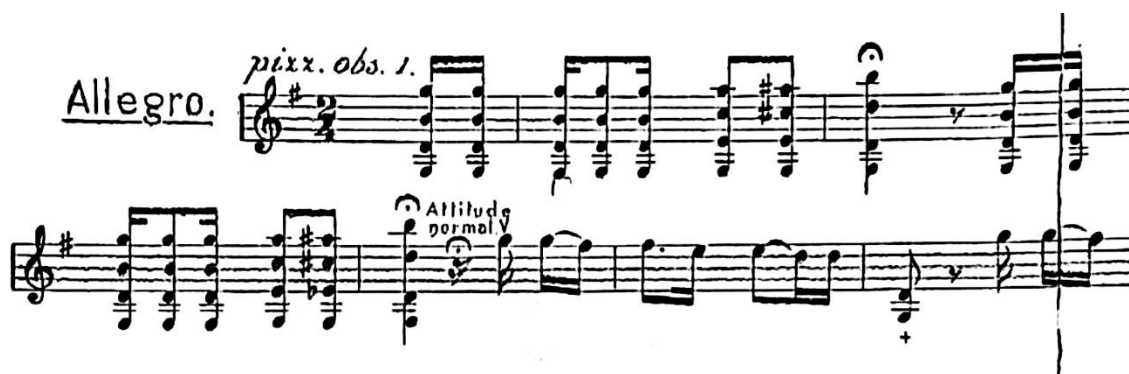
A estrutura formal de *Batuque* é a seguinte: introdução; **A** (*Allegro*); **B** (*Presto*); e *Codetta*⁶⁶. Na introdução (Exemplo 22), Flausino apresenta um “Baixão” – “toque” que introduz uma moda-de-viola (ALVARENGA, 1993, p.28). Em nossa transcrição, nesse

⁶⁶ Estrutura formal, com seus respectivos números de compassos: Introdução (“Baixão”), A (*Allegro*) – a (c.4-6) a’ (c.6-8) b (c.8-12) b’ (c.12-16) c (c.16-22) c’ (c.22-28), B (*Presto*) – b’ (c.28-32), b’ (c.32-36), c’ (c.36-42), c’ (c.42-48), e *Codetta* – b’ (c.48-52), b’ (c.52-56).

trecho incluímos a indicação “a la guitarra”, para que os acordes em *pizzicato* sejam arpejados por todas as quatro cordas, com o instrumento em posição de viola caipira, como está indicado na edição de 1922 da obra⁶⁷. Em nossa transcrição, como se pode ver no Exemplo 24, foram anotadas as letras *p* (polegar) e *i* (indicador), como em uma partitura para violão, a fim de sugerir que o instrumentista utilize a polpa do dedo polegar direito ao realizar o movimento para baixo (v) e a polpa do indicador direito ao realizar o movimento para cima (^). A fim de que os *pizzicati* sejam precisamente articulados, incluímos acentos nos primeiros tempos de cada compasso da introdução.

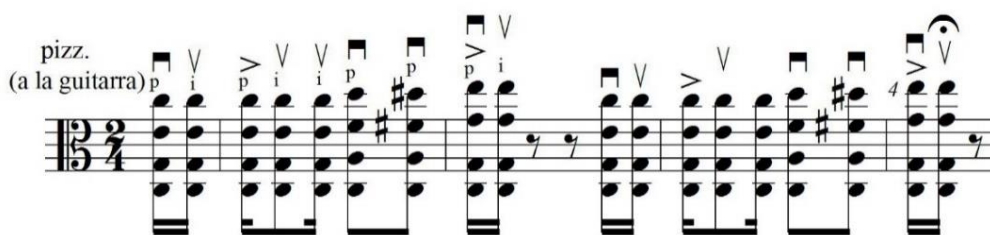


Exemplo 22: "Baixão" (Introdução), c.1-4. (VALE, 1942, p.1).



Exemplo 23: C.1-6 da edição de 1922, em que aparece a indicação “pizz. obs.1”, e em seguida, “Attitude normal” (arco). Há, ainda, no rodapé da página, indicação de que o trecho deve ser realizado à maneira de guitarra, ou viola caipira. (VALE, 1922, p.1).

⁶⁷ Na versão de 1922, na introdução, c.1-4, é anotada a indicação “Pizz. Obs.1 – Empunhando o violino à maneira de viola caipira, ou guitarra, e RASGANDO com o polegar da mão direita”. Cf. Anexo n.º3.



Exemplo 24: Introdução (c.1 - 4): “Baixão”, com anotações de *pizzicato* “a la guitarra” e de dedos da mão direita **p** (polegar) e **i** (indicador). (ABREU; REIS, 2015).

Na edição de 1922, os motivos **a** (pergunta), c.4-5, e sua variação, c.6-7, foram escritos em linhas melódicas simples, ou seja, sem intervalos paralelos em cordas dobradas. Já na versão de 1942, o motivo **a** (pergunta), c.4-5, foi escrito em terças, e sua variação, no c.6-7, em décimas.

Em nossa transcrição para a viola, a fim de tornar a execução dessa passagem tecnicamente mais confortável⁶⁸ e realçar a sonoridade “aberta” da corda Lá, escrevemos apenas uma linha melódica nos c.4-5, como na edição de Vale de 1922. Também por esse motivo, comodidade e maior viabilidade técnica, optamos por escrever o motivo **a'** (resposta), c.6-7, em terças⁶⁹ (que já tinham sido adotadas nos c.4-5 da edição de Vale de 1942), e não em décimas, já que ambos os intervalos causam efeitos harmônicos similares. No c.4, fizemos indicações de que as notas Dó⁴ e Si³ devem ser executadas na primeira posição e de que deve-se passar à terceira posição a partir da nota Lá³, no c.5, para preparar o *pizzicato* de mão esquerda (representado por +)⁷⁰ do c.6 com o dedo 2, mais próximo à metade do comprimento da corda.

⁶⁸ As distâncias entre as décimas paralelas, na viola, são fisicamente maiores em relação ao violino, o que ocasiona, às vezes, um certo desconforto ao realizá-las.

⁶⁹ As terças e sextas, de acordo com Corrêa (2000, p.69), estão presentes no dueto, prática das “duplas caipiras”, na qual a segunda voz é cantada em intervalos de terças ou sextas paralelas em relação à melodia principal. Esse recurso também é usado em peças de outros gêneros da música instrumental.

⁷⁰ O *pizzicato* de mão esquerda consiste em dedilhar as cordas com os dedos da mão esquerda no braço do instrumento, puxando a corda com os dedos no sentido da palma da mão.



Exemplo 25: c.4-8. Tema em linhas melódicas simples, sem cordas dobradas. (VALE, 1922, p.1).



Exemplo 26: c.4-8. Motivo em terças e variação em décimas. Segunda versão de Flausino Vale (que entendemos ser a edição de 1942) , com assinatura datada de 1953. (VALE, 1942, p.1).



Exemplo 27: Tema a: motivo a (pergunta), c.4-6, em uma linha melódica nas cordas Lá e Ré; e variação a' (resposta), c.6-8, em terças. (ABREU; REIS, 2015).

O objetivo da escolha pelos *pizzicati* de mão esquerda na terceira posição do espelho do instrumento é que o instrumentista atinja a região mais próxima à metade da área de vibração da corda⁷¹, ou seja, da corda vibrante, para gerar maior intensidade sonora e reverberação das cordas soltas em quintas justas. Portanto, sugerimos que o dedo

⁷¹ A área de maior vibração, ou oscilação, da corda localiza-se no ponto médio entre o cavalete e a posição da nota digitada sobre o espelho, ou entre o cavalete e a pestana, em caso de corda solta.

2 (médio) seja utilizado, porque tem boa estabilidade e firmeza para puxar as cordas. Durante a execução dos c.5 e c.7, a anacruse para o segundo tempo pode ser realçada através de um leve encurtamento no valor das colcheias pontuadas do primeiro tempo.

Em nossa transcrição, nos c.9-11 e c.13-15, c.29-31 e c.33-35 (mostrados nos Exemplos 29 e 30 e no Anexo 1 desta seção), as vozes estão separadas de forma a evidenciar as variações rítmicas do batuque-de-viola. Nas vozes inferiores, foram incluídos pontos de articulação em *staccato* (.) para enfatizar o ritmo característico desse gênero musical. Flausino separa as vozes na seção *Presto* em ambas as edições (1922 e 1942).



Exemplo 28: C.9-12 da edição original para violino, sem separação das vozes na pauta. (VALE, 1942, p.1).



Exemplo 29: Prelúdio n.º1, *Batuque*: Tema **b**, c.8-12, e repetição **b**, c.12-16, com separação das vozes. (ABREU; REIS, 2015).

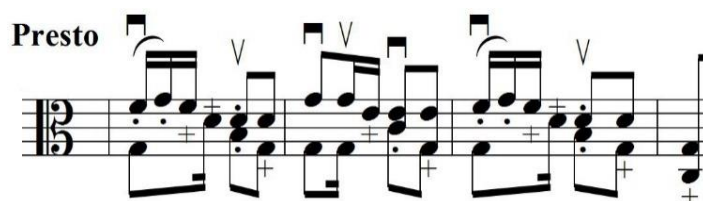
Nos c.9-15 do Exemplo 29, a articulação dos pontos da voz inferior feita pelo golpe de arco *spiccato* “duro”⁷², próximo ao talão, reforça o caráter percussivo do trecho. O emprego de menor quantidade de arco e a manutenção deste próximo à corda, na fase aérea do movimento, possibilita maior controle rítmico e sonoro.

Antes de comentar o uso de articulações de mão esquerda em *Batuque*, gostaríamos de fazer alguns esclarecimentos sobre o tema. Existem três tipos de articulação de mão esquerda utilizadas nos instrumentos de arco: batida, empurrada e puxada (“para dentro da mão”). A articulação puxada consiste em “beliscar” (ou puxar) a corda com os dedos da mão esquerda de modo que a nota a soar possa ser:

⁷² Golpe de arco explicado em SALLES, Mariana, 2004, p.82.

- a) Uma nota presa por um dedo anterior da mão esquerda;
- b) Uma nota equivalente à corda solta, uma vez que não houve um dedo anterior digitado previamente sobre o espelho do instrumento.⁷³

No Exemplo abaixo, vemos que Flausino Vale indicou *pizzicati* de mão esquerda (+), que são realizados com a utilização de articulação puxada. O compositor indica a utilização de arcada saltada nas duas primeiras semicolcheias dos primeiros tempos dos c.29 e 31, através da inclusão de pontos de articulação (*staccato*) entre essas notas.



Exemplo 30: C.29-32 (com separação de vozes). (ABREU; REIS, 2015).

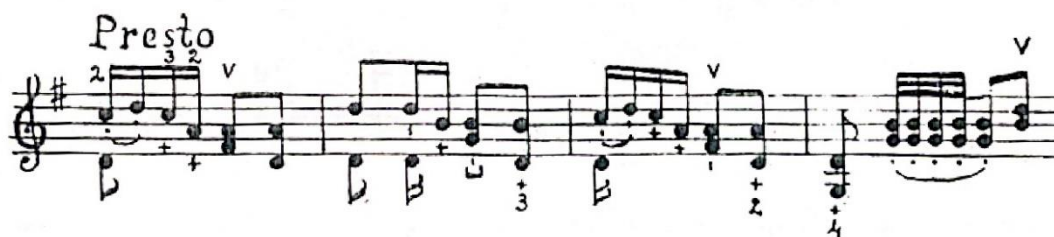
Nas primeiras notas dos c.17 e 23 (na transcrição, Anexo 1), anotamos *staccato* (.) para destacar as colcheias pontuadas. Entre os c.22-27, decidimos manter os harmônicos artificiais da segunda versão da peça (1942, Anexo 2), que substituem as terças da primeira versão (1922, Anexos 3 e 4). No c.24 alteramos a ligadura, desligando a síncope do primeiro ao segundo tempo, dessa forma, o trecho passou a ter a figuração rítmica do primeiro tempo do batuque-de-viola n.º2, encontrada em Corrêa (2000, p.186), a qual foi demonstrada anteriormente pelo Exemplo 21.

Flausino Vale escreveu *pizzicati* de mão esquerda (+) nos c.29-36 e c.49-56. Na metade dos primeiros tempos dos c.29 e 31 (Exemplo 32), c.33, 35, 49, 51, 53 e 55 (Anexo 1), as semicolcheias Fá3 e Sol3, em *jeté*, se realizadas com a vareta do arco verticalmente alinhada em relação à crina e às cordas, conferem melhor clareza rítmica e maior projeção sonora⁷⁴.

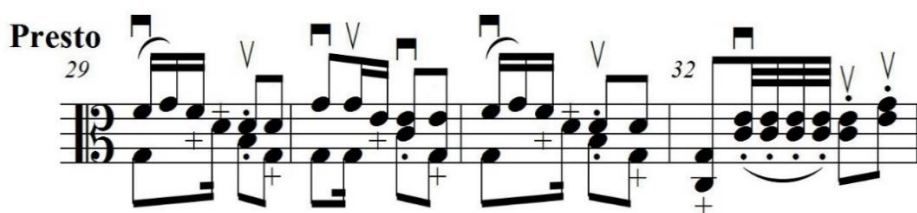
⁷³ Segundo informações obtidas verbalmente com os professores Dr. Edson Queiroz de Andrade e Dr. Carlos Aleixo dos Reis, estas categorias de articulação de dedos da mão esquerda são mencionadas por Paulo Bosísio e Marco Antônio Lavigne, mas nas referências consultadas não encontramos tais informações e não constatamos se os autores as teriam documentado por escrito.

⁷⁴ Em virtude da natureza acústica da viola e da característica menos “brilhante” de sua corda Ré3 em relação à corda Lá3 do violino, as notas apresentam menor clareza rítmica e projeção sonora.

Nos c.32 (Exemplo 31, abaixo), 48 e 52 (Anexo 1), há a evidência da simulação de um rápido rasgueado, expressa pela indicação das fusas em *jeté*, em que o arco é lançado sobre a corda e repicado de forma controlada. Na transcrição, indicamos o *jeté* apenas nas quatro fusas para baixo, a direção do arco é alterada na colcheia seguinte, para diferenciar as fusas do primeiro tempo das colcheias do segundo tempo. O *jeté* é melhor percebido se realizado na metade superior do arco, próximo ao meio (No Exemplo 32).

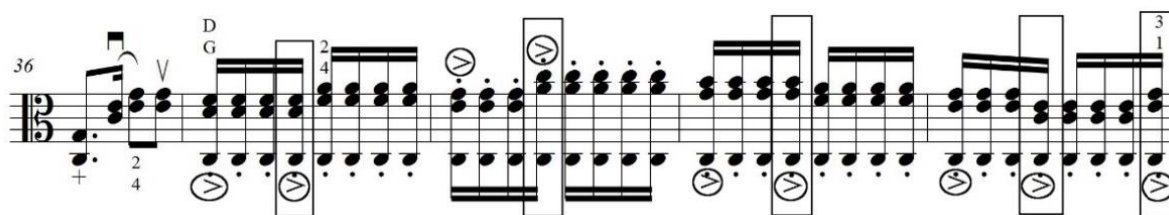


Exemplo 31: C.29-32. No c.32, o *jeté* em fusas na metade do primeiro tempo está ligado ao segundo tempo. Manuscrito da edição de 1942. (VALE, 1942, p.1).



Exemplo 32: C.29-32, com alteração na ligadura de arco do *jeté* no c.32, apenas nas quatro fusas para baixo, diferenciando as fusas do primeiro tempo das colcheias do segundo tempo. (ABREU; REIS, 2015).

Nos c.37-47, Flausino escreve, novamente, a simulação de um efeito de rasgueado, desta vez em uma série de acordes de três notas, cujas notas mais graves, que nos remetem a bordões, são produzidas sempre pela corda solta Sol² do violino (ALVARENGA, 1993, p.28). No caso da transcrição, essas notas são produzidas pela corda Dó² da viola. Na passagem dos c.37-47, Flausino Vale escreveu acentos na parte forte dos primeiros e segundos tempos, mas nos c.38, 40, 42, 44, 46 e 47, a mudança de acordes nas quartas semicolcheias dos primeiros tempos sugerem um apoio rítmico. Por isso, em nossa transcrição antecipamos todos os acentos do segundo tempo para a quarta semicolcheia do primeiro tempo (Exemplo 33, abaixo). Naturalmente, as primeiras semicolcheias dos segundos tempos continuam ritmicamente apoiadas pela direção do arco, para baixo (v):



Exemplo 33: Relação entre a acentuação escrita e a variação no apoio com a mudança de acordes. A antecipação dos acentos é demonstrada pelo contorno dos retângulos. (ABREU; REIS, 2015).

Na partitura original do Prelúdio n.º1, nos c.37-47, há a indicação “com rusticidade no meio do arco”. Consideramos melhor realizar os acordes com o golpe de arco *spiccato* “duro” (conforme sugerido por SALLES, Mariana, 2004, p.83), usando o $\frac{1}{4}$ inferior do arco, atingindo as três cordas simultaneamente com mais peso, mais rusticidade e maior projeção sonora. Os segmentos de corda que estão na região próxima ao cavalete oferecem maior resistência do que os segmentos do meio da corda e isso dificulta que sejam friccionados ao mesmo tempo pela crina do arco. Assim, para que as três cordas sejam tocadas simultaneamente nesse trecho, sugerimos que o ponto de contato entre o arco e a corda esteja na região próxima ao espelho, onde as cordas oferecem menor resistência. No entanto, o ponto de contato não deve estar próximo demais do espelho, para atingirmos as três cordas (Sol, Ré e Lá) com ataque de maior peso e maior precisão, aliando a agilidade da passagem à rusticidade indicada pelo autor e a certa aspereza sonora. Acrescentamos que o cotovelo direito deve permanecer entre as cordas Sol e Lá, ou seja, alinhado à corda Ré, pelo fato de essa ser a corda central em relação às outras duas.

BATUQUE

Viola Só

Prelúdio Nº1

Flausino Vale
(op. 1)**Allegro**

pizz.
(a la guitarra)

arco

6 arco

13

16

21

Presto

29

36

41

46

52

pizz.

Vitor de Abreu / Carlos Aleixo dos Reis
2014

251

156 milis, com muito efeito

do pit. duplo e viol. Cellos e contras. B. 4. 5. 3

admirável, feroz

Flausino Vale

Allegro
Pizz.

arco

sul A

Presto

com rusticidade no meio do arco

pizz

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

05

1999034740

TECA 0321-42460

Escola de Música da UFMG - Biblioteca

Anexo 2: Segunda edição do Prelúdio nº1, *Batuque*, de Flausino Vale (VALE, 1942, p.1).



Flausino Vale *Ministro de Música, opus.*
 BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
 10762588-01
 do, 09, 88
Flausino Vale

BATUQUE

VIOLINO SÓ

FLAUSINO VALE
 Op. 1

+ pizz com a mão esquerda.

! arrando o arco, na ponta, selvaticamente.

Nota: — este trecho deve ser executado em 40 segundos.

pizz. obs. 1.
Allegro.

Obs. 1 — Empunhando o violino à maneira de viola caipira, ou guitarra, e RASGANDO com o polegar da mão direita.

Anexo 3: Primeira edição do Prelúdio nº1, Batuque, de Flausino Vale (VALE, 1922, p.1).

ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG - BIBLIOTECA

TRANS-ATLÂNTIC

presto

com rusticidade no meio do arco

pizz (m.d)

Propriedade do autor.
Todos os direitos reservados.

Anexo 4: Primeira edição do Prelúdio nº1, Batuque, de Flausino Vale (VALE, 1922, p.2).

5.2 *Tico-Tico*, Prelúdio n.º5

O Prelúdio n.º5, *Tico-Tico*, foi escrito em 1926, em homenagem a Marcos Salles (1885-1965), renomado violinista e pedagogo brasileiro, especialista no ensino da técnica de arco, conforme esclarece Frésca:

[...] Guerra (Guerra-Peixe) também justificava o prelúdio *Tico-Tico* estar dedicado à [sic] Marcos Salles pelo fato de ser a peça um grande exercício de arco. Portanto, nada mais que adequado que associá-la a Salles, especialista no assunto e que “resolvia os problemas de todo violinista que quisesse ouvir os seus conselhos”. A musicóloga Marena Salles reitera esta correspondência entre peça e dedicatário num artigo sobre Flausino⁷⁵. Para ela, os prelúdios também podem ser vistos como “retratos musicais”: “o nº3, *Tico-Tico*, foi dedicado a Marcos Salles, nele reconheço não só a ‘figura’, também o ‘estilo’ e os ‘cacoetes’ violinísticos de meu pai” (FRÉSCA, 2010, p.147, parênteses nossos).

Esse prelúdio provavelmente foi nomeado *Tico-Tico* em referência à imagem do movimento feito pelo braço direito quando os acordes arpejados em ricochete são realizados (que remete a um bater de asas) e ao resultado sonoro desse movimento. Dessa forma, concluímos que Flausino poderia ter dado ao prelúdio o nome de outros pássaros, mas preferiu homenagear o tico-tico, e confirma essa escolha ao inserir, no final da peça, um trecho que imita o canto desse pássaro, como também observa Cruz (2012, 13”-22”).

Conforme Feichas (2013, p.73), o Prelúdio n.º5 apresenta a seguinte estrutura: A (c.1-c.8) – B (c.9-26) – Coda (c.27-31). Isso é representado pela tabela a seguir:

Seção A	Seção B	Coda
c.1 ao c.8	c.9 ao c.26	c.27 ao fim (c.31)

Tabela 1: Estrutura formal do Prelúdio nº 5, *Tico-Tico*. (FEICHAS, 2013, p.73).

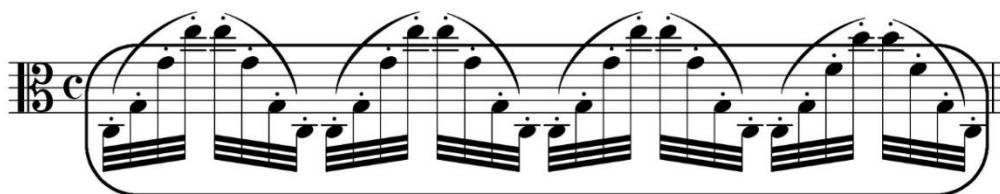
Na partitura de nossa transcrição, não há barras de repetição. Dessa forma, se dividíssemos a peça de acordo com a estrutura que deu origem à tabela elaborada por

⁷⁵ A informação se encontra na página 44 de “Para lembrar Flausino Valle: 1994”, in *Arquivo vivo musical*, p.44.

Feichas, teríamos: Seção A (c.1-c.16); Seção B (c.17-42); *coda* ou *codetta* (c.43-47). No entanto, entendemos que a *codetta* compreende os c.40-47, por se diferenciar da seção anterior já a partir do c.40.

A arcada do tipo “*arpejos em ricochet*” (que pertence ao grupo das *arcadas saltadas*, como dito na seção 4.3) é utilizada em toda a peça⁷⁶. A textura sonora dos acordes arpejados sobre todas as cordas do instrumento sugerem o som do ar sendo chicoteado pelas asas de um pássaro ou de vários pássaros em revoada. Ao mesmo tempo, a melodia expressa nas notas mais agudas (quarta semicólcheia do primeiro e terceiro tempos e primeira semicólcheia do segundo e quarto tempos) sugere o som de pios e cantos de pássaros perdidos em meio ao ruído do rápido movimento do vôo das aves.

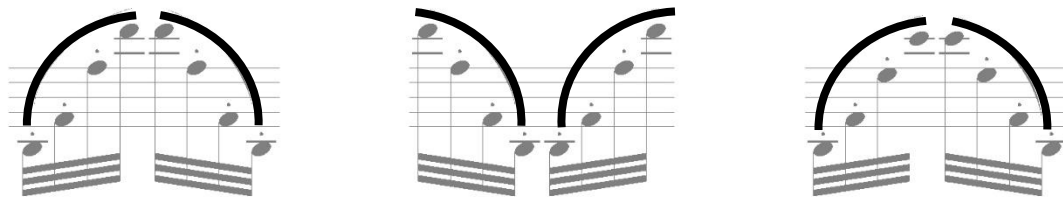
Allegretto



Exemplo 34: C.1 – possivelmente o efeito sonoro deste trecho (executado nas cordas Dó, Sol e Ré da viola, em rápidas semicólcheias) sugere o "bater de asas" de um pássaro. Na corda mais aguda, Lá, o som sugerido é o de pios ou cantos de pássaros em meio ao turbilhão sonoro da revoada.
(Elaborado pelo autor).

É possível que Flausino Vale tenha estabelecido relações também entre imagens sugeridas visualmente pela partitura e ideias musicais. Abaixo, a partir do desenho das ligaduras de arco e da direção das notas no Prelúdio n.º5, *Tico-Tico*, elaboramos a formação de uma imagem semelhante a asas abertas e asas fechadas, conforme é mostrado no exemplo seguinte:

⁷⁶ O uso de arcada *arpejos em ricochet* neste prelúdio, *Tico-tico*, é discutido por Mariana Salles em seu livro *Arcadas e golpes de arco* (2004, p.97-98).



Exemplo 35: C.1, ligaduras de arco dos *arpejos em ricochet* e o desenho das notas, no prelúdio *Tico-Tico*, formam padrões parecidos com imagens de asas abertas e fechadas. (Elaborado pelo autor).

Cruz (2012, 0”–12”) demonstra que a arcada do Capricho n.º1, dos *24 Caprices op.1*, de Niccolò Paganini (1782-1840), é a mesma usada em *Tico-Tico*. Além da já citada inspiração em Marcos Salles, para a composição desse prelúdio, é também plausível que Flausino Vale tenha se inspirado no *Capricho n.º1*, já que Paganini foi uma importante referência para ele.



Exemplo 36: *Capricho n.º1*, de Niccolò Paganini, anacruse do c.1-2. Uso da arcada do tipo arpejos em *ricochet*. (PAGANINI; RABY, 1949, p.1).



Exemplo 37: Presença de *arpejos em ricochet* no primeiro tempo do c.1, do Prelúdio n.º5, *Tico-Tico*, de Flausino Vale. (Elaborado pelo autor).

O canto do tico-tico é representado no final do Prelúdio n.º5, na *codetta*, onde estão assinalados acordes em *pizzicato* e acordes de mão esquerda intercalados com os “cantos”, a serem executados em harmônicos artificiais:

Exemplo 38: C.40-47 - *Codetta*. O canto do tico-tico aparece em harmônicos artificiais. (Elaborado pelo autor).

Como vimos anteriormente, na seção 4.3, os golpes de arco *ricochet* e arpejos em *ricochet* devem ser realizados em tempo rápido, com emprego de pequena quantidade de arco. Este deve estar inclinado no sentido do cavalete. Simultaneamente ao movimento de adução e abdução do ombro direito, realizamos movimento de extensão e flexão do antebraço direito. Deve-se acentuar a primeira nota da arcada para baixo. O arco deve saltar como consequência da combinação dos elementos supracitados: o violista deve “atirar” o arco para baixo e com acento contra a corda mais grave, que o “joga” de volta para fora, enquanto os movimentos de adução e abdução do ombro direito e de extensão e flexão do antebraço o direcionam para a próxima corda da sequência, ou para a mesma corda. Nos casos de mudanças de direções de arco, as cordas das extremidades são tocadas duas vezes. De acordo com orientações de Flesch, recomenda-se que anteriormente à realização dos arpejos em *ricochet*, o instrumentista estude os arpejos em *legato*.⁷⁷

Em nossa transcrição, indicamos dinâmica em *f* nos c.17 e c.25. O decrescendo nos c.20 e c.28 faz a transição para a dinâmica em *mf* dos compassos seguintes. Em seguida ao Exemplo 39, explicaremos onde e porque alteramos algumas notas.

⁷⁷ Conferir instruções na seção 4.3.



Exemplo 39: C.17-22 - dinâmica em *f* com decrescendo para *mf*. (Elaborado pelo autor).

Nos c.17-20 e 25-28, há o seguinte encadeamento harmônico:

$$C_m^7 - D^4/C - F_m^2/C - C$$

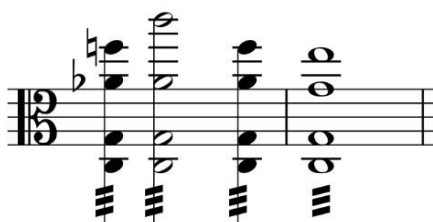
ou em funções harmônicas:

$$I_m^7 - II_7 - IV_m^2/5 - I$$



Exemplo 40: Encadeamento harmônico $I_m^7 - II_7 - IV_m^2/5 - I$ nos c.17-20. Transcrição realizada apenas com transposição de notas (Elaborado pelo autor).

Executar as décimas dos c. 19 e 27, à viola, é incômodo, porque para isso é necessário estender bastante o indicador para trás, na nota Lá^b3, e estender o dedo mínimo adiante, na nota Dó⁵:



Exemplo 41: Décimas incômodas nos c.19 e 27 – segundo e terceiro tempos. (Elaborado pelo autor).

Para solucionar esse problema, a primeira proposta foi alterar os intervallos de décima por outros de realização técnica mais viável. Dedilhados em quinta e oitava foram testados e não apresentaram efeito harmônico próximo ao obtido quando esse trecho da peça é executado de acordo com a partitura original. A solução foi realizar uma inversão dos acordes para garantir o efeito harmônico do acorde de Fá Menor (função IV_m) e evitar que os dedos precisem ser muito estendidos.

O Exemplo 42 mostra a primeira proposta: realizar uma alteração da décima, Lá^b3 – Dó⁵, para a quinta, Fá⁴ – Dó⁵. Como já foi dito, o efeito harmônico originado não foi o desejado, apesar de a nota Fá⁴ ter sido evidenciada como voz interna do acorde:



Exemplo 42: Proposta 1 – inversão transformando a décima em quinta. Apesar da nota Fá⁴ ser mantida na voz interna, não cria o mesmo efeito harmônico que o original. (Elaborado pelo autor).

Quando o intervalo Lá^b 3 – Dó 5 (décima) é alterado para Dó⁴ – Dó⁵ (oitava), o acorde “perde a força”:



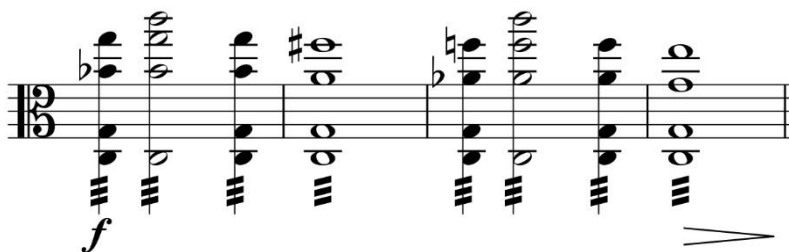
Exemplo 43: Proposta de alteração com inversão do intervalo de décima maior para oitava, no c.19, o que gerou perda de força da sonoridade harmônica, influenciando nossa escolha por não utilizar essa alteração. (Elaborado pelo autor).

A solução encontrada foi realizar outra inversão do acorde, substituindo o pedal Sol² por uma voz interna da harmonia, o Fá⁴, e mantendo as demais notas, o que exige que o instrumentista use a nona posição. Apesar de ser a solução mais difícil de ser executada, é a que resulta em melhor sonoridade harmônica.



Exemplo 44: Melhor solução encontrada para o problema do intervalo de décima: inversão das notas do acorde, mantendo o encadeamento harmônico Cm7 – D4/C – Fm2/C – C, ou Im7 – II/7 – IVm2/5 – I. (Elaborado pelo autor).

Apesar de os c.17 e 25, na partitura original, apresentarem intervalos de nona maior, que exigem menor extensão dos dedos do que os intervalos de décima maior, realizamos inversão desses acordes, adequando-os ao mesmo registro do segundo e terceiro tempos dos c.19 e 27. Assim, fica garantido que, nessas passagens, o encadeamento da cadência harmônica seja coerente.



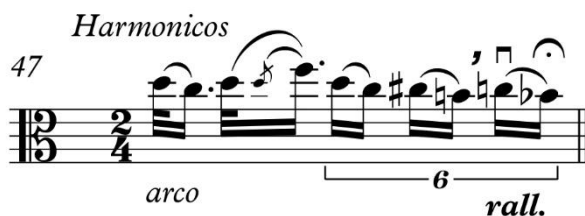
Exemplo 45: C.17-20, ou c. 25-28. Como ficou a passagem. Inversão das notas do acorde nos c.17, 19 e 25, 27. (Elaborado pelo autor).

No c.41, o *pizzicato* de mão esquerda (+) é realizado com o dedo 4, enquanto os outros três dedos (1, 2 e 3) digitam as notas do acorde sobre as cordas. Por este motivo, indicamos o 4.º dedo para a realização do *pizzicato* de mão esquerda do c.40:



Exemplo 46: O pizzicato de M.E. (+) do c.40, segundo as indicações, deve ser realizado com o 4.º dedo, já que no compasso seguinte essa é a única opção. (Elaborado pelo autor).

Na *codetta*, no último canto do tico-tico, c.47 (último compasso), anotamos vírgula (') antes das duas últimas notas, em semicolcheias, para concluirmos a peça lentamente no último tempo, como se pode perceber pela indicação de *rallentando* (**rall.**) e fermata (⌒) ao final da ligadura de arco, que deve ser executada com direção para baixo (↘):



Exemplo 47: No c.47 (último compasso), indicações de vírgula ('), arco para baixo (↘), fermata (⌒) e

rall. são utilizados como recursos para a conclusão da peça de forma mais suave e mais lentamente. (Elaborado pelo autor).

Tico-Tico

Prelúdio 5

Flausino Vale
1926

Allegretto

Alliegretto

Viola

3

Vla.

10

Vla.

17

Vla.

24

Vla.

31

Vla.

40

Vla.

44

Vla.

ff pizz.

pizz.

arco

pizz.

Harmonics

arco

ff pizz.

pizz.

arco

pizz.

Harmonics

arco

rall.

Copyright © Vítor de Abreu / Carlos Aleixo dos Reis

Violino solo **TICO-TICO** *Flausing-Valle (op. 67)*

Mlegretto.

Harmonicos.

Bella Harmonica 22-1916.

Anexo 6: Prelúdio n.º 5, *Tico-Tico*. (VALE, apud ALVARENGA, p.84).

5.3 *Marcha Fúnebre* – Prelúdio n.º 6

O Prelúdio n.º6, *Marcha Fúnebre*, é datado de 15 de junho de 1927. Está escrito em Sol menor e em compasso 2/4. Conforme observado por Alvarenga (1993, p.85) e Frésca (2007, p.3-5), esse prelúdio apresenta duas dedicatórias, sendo uma em memória a um tio de Flausino Vale, Vicente, e outra em “memória de Ernesto Ronchini” (FRÉSCA, 2007). Ernesto Ronchini (1863-1931)⁷⁸ foi violinista, professor no INM (Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro), regente da orquestra dessa instituição de 1924 a 1928⁷⁹, além de compositor⁸⁰ e violista do Quarteto Tatti⁸¹. Frésca escreve sobre a atuação musical de Ronchini:

Depois de atuar em orquestras de vários teatros italianos, veio ao Brasil como spalla da Companhia Lírica Musella. Em 1888 fixou-se no Rio de Janeiro, lecionando na ENM por mais de trinta anos. Como compositor, escreveu estudos para violino, o poema sinfônico *Nero*, além de peças avulsas e a ópera *Dhalma*. Na Biblioteca Nacional encontramos diversas obras de sua autoria, incluindo *Dez estudos variados e progressivos para violino* (FRÉSCA, 2010, p.80, nota de rodapé).

Conforme o manuscrito no ANEXO 8, ao final deste capítulo, 1927 é o ano em que o prelúdio *Marcha Fúnebre* foi concluído. Constatamos que as datas das dedicatórias são diferentes porque a primeira foi escrita após a morte do tio de Flausino e a segunda foi escrita depois do falecimento de Ernesto Ronchini. Quando a primeira edição dos prelúdios, intitulada *Suíte mineira*, foi finalizada, em 1927, Ernesto Ronchini ainda era vivo. Flausino Vale teria feito uma alteração na dedicatória, após a morte de Ernesto Ronchini, que se deu em 1931, talvez para homenageá-lo por ter escrito a obra *Dez estudos variados e*

⁷⁸ Agradecemos ao Prof. Dr. Edson Queiroz (Universidade Federal de Minas Gerais) pela contribuição para um melhor esclarecimento sobre a existência de duas dedicatórias distintas.

⁷⁹ Entre 1924 e 1928, a orquestra, que fora criada “em 1912 por Francisco Nunes (1875-1934)”, “foi regida pelos professores de violino Ernesto Ronchini (1863-1931), Humberto Milano (1878-1933) e Francisco Braga, professor de composição” (BUENO, 1998, p.63 *apud* CARVALHO, 2014, p.43).

⁸⁰ Volpe (2001) cita várias obras sinfônicas de Ronchini: *Quarteto em Dó maior*, *Lamento de Cupido para orquestra de cordas* (VOLPE, 2001, p.73); ópera *Dhalma* (VOLPE, 2001, p.63); poema sinfônico *Pedro Álvares Cabral* (1927) (VOLPE, 2001, p.86;122). Essa última, segundo Volpe, “premiered during the National Exposition, symphonic concert conducted by Alberto Nepomuceno at the Pavilhão da Praia Vermelha on 27 August 1908” (CORRÊA, S.A. 1985, 35, *apud*. VOLPE, 2001, p.86). Mais informações em: CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

Mais informações em: Goldberg, 2006, p.429.

⁸¹ “Na virada do século, surgiram conjuntos camerísticos estáveis, como o Quarteto Tatti, do Rio de Janeiro (já atuante por volta de 1900), formado por Ricardo Tatti (violino I), Humberto Milano (violino II), Ernesto Ronchini (viola) e Maxirniliano Benno Niederberger (violoncelo)”(VOLPE, 1994, p.138).

progressivos para violino, citada acima. Na partitura anexada ao final desta seção (extraída de ALVARENGA, 1993, p.85) podemos conferir que a dedicação ao “tio Vicente” é riscada da partitura e reescrita, desta vez dirigida a Ernesto Ronchini.

De acordo com o dicionário *Oxford Music Online* (SCHWANDT; LAMB, 2015) as marchas (**March** Fr. *marche*; Ger. *Marsch*; It. *marcia*), sejam funcionais ou estilizadas, vêm sendo agregadas à música de concerto. As marchas fúnebres, embora não tenham função militar, podem ser influenciadas pelo contexto marcial: podem remeter a situações de guerra, homenagear feitos de militares, ou usar elementos sonoros típicos do ambiente marcial, como tambores e instrumentações de sopros. Abaixo, citamos a definição de “marcha” mencionada:

Music with strong repetitive rhythms and an uncomplicated style usually used to accompany orderly military movements and processions. Since the 16th century, functional march music has existed alongside stylized representations of the march, which were often incorporated for programmatic purposes into art music. The distinction between the functional and the stylized march is often blurred, however: in the 18th century, functional marches were frequently imported virtually unchanged into wind-band music, often forming integral movements of serenades or divertimentos. During the 19th century, the functional military march declined, and the stylized march became popular in its own right, reaching its height in the works of the later Romantic composers. After World War I, the idea of using an orchestral or choral march as a vehicle for paying homage to rulers and celebrating nations and ideals, which had prevailed since the time of Lully, fell into decline, and the march came to be seen principally as an art-music genre⁸².

[...]

Of the many possible non-military uses of march music, the most important category is probably the funeral march. Early examples of such marches can be found in Purcell's funeral music for Queen Mary (1694) and in the TOMBEAU tradition of 18th-century France, as well as in opera and oratorio, from Lully's 'Pompe funèbre' (*Alceste*, 1674) onwards. Handel's *Dead March in Saul* (1738) became a favourite funeral processional, as have, more recently, the 'Marche funèbre' from Chopin's *Sonata in Bb minor* (1839) and the 'Marcia funebre sulla morte d'un eroe'

⁸² Música com fortes ritmos repetitivos e um estilo simples, geralmente utilizada para acompanhar movimentos militares e procissões. Desde o século XVI, marchas funcionais têm dividido espaço com representações estilizadas da marcha, que foram incorporadas à música artística com finalidades programáticas. Entretanto, a distinção entre a marcha funcional e a marcha estilizada é frequentemente muito sutil: no século XVIII, marchas funcionais foram frequentemente importadas por bandas de sopro sem nenhuma modificação no arranjo, muitas vezes formando movimentos inteiros de serenatas e divertimentos. Durante o século XIX, a marcha funcional militar decaiu, e a marcha estilizada se tornou popular de fato, conquistando seu lugar nas obras dos compositores do Romantismo tardio. Após a Primeira Guerra Mundial, a ideia de utilizar marchas orquestrais ou corais como forma de homenagear governantes e celebrar nações e ideais, que tinha prevalecido desde o tempo de Lully, declinou, e a marcha veio a ser principalmente um gênero artístico-musical (Tradução nossa).

from Beethoven's Piano Sonata in A $\flat$ op.26 (1800–01). Funeral marches stand as slow movements in Beethoven's Third Symphony and Mahler's First. Beethoven's march imitates the muffled drums of a funeral cortège, and includes a recurring trio, a fugal development and an expressive coda that greatly expand the usual march form. Mahler's parody of a funeral march, based on a minor-mode version of the folktune *Frère Jacques*, was suggested by the nursery picture *The Hunter's Funeral*. The tune lends itself well to such treatment and, as each bar is immediately repeated, the quality of the movement is lugubrious, despite its inclusion of a grotesquely mocking trio. The funeral march in his Fifth Symphony emulates the sound of a military band. This use of wind instruments for funeral music was also taken up by Kodály (*Háry Janos*, 1927, no.18) and much later by Kagel (*Märsche um den Sieg zu verfehlen*, 1978). Other well-known funeral marches were written by Wagner (for Siegfried in *Götterdämmerung*), Puccini (for Liù in *Turandot*), Mendelssohn, Gounod, Bizet, Pfitzner, Bartók, Stravinsky, Honegger and Webern.⁸³ (SCHWANDT; LAMB, acesso em 25/05/2015).

“Até nos enterros de pessoas gradas [...] executam-se marchas fúnebres; se o enterro é de crianças, tocam alegres dobrados” (VALE, 1978, p.71, *apud* FEICHAS, 2013, p.77). Essa afirmação mostra que nem sempre em eventos fúnebres são executadas músicas tristes. Ainda assim, as marchas fúnebres são geralmente escritas em tom menor e têm caráter *pesante*, embora às vezes haja passagens de caráter mais leve e normalmente são em compasso 2/4 ou 4/4, em andamento de marcha (entre *Lento* e *Andante*).

Compositores como L.V. Beethoven (1770-1827) e F. Chopin (1810-1849) utilizaram a tonalidade de Dó menor para dar caráter sombrio a obras fúnebres. O terceiro movimento da *Sonata op.72 n.º2* de Chopin é uma marcha fúnebre escrita em Dó menor. O segundo movimento da *Sinfonia n.º3, Eroica*, de Beethoven, também é uma marcha fúnebre

⁸³ Dos vários tipos de marchas não-militares, o mais importante é provavelmente a marcha fúnebre. Os primeiros exemplos de tais marchas podem ser encontrados na *Purcell's funeral music for Queen Mary* (1694) e na tradição *TOMBEAU* da França do século XVIII, assim como na ópera e no oratório da *Pompe funèbre*, de Lully (Alceste, 1674), e em obras posteriores. *Handel's Dead March in Saul* (1738) se tornou uma das marchas mais tocadas em procissões fúnebres, assim como, mais recentemente, vêm também sendo muito tocadas a *Marche funèbre*, da *Sonata em B $\flat$ minor* (1839), de Chopin, e a *Marcia funebre sulla morte d'un eroe*, da *Sonata para Piano em A $\flat$ op.26* (1800–01), de Beethoven. Marchas fúnebres permanecem como movimentos lentos na terceira sinfonia de Beethoven e na primeira de Mahler. A marcha de Beethoven imita os tambores abafados de um cortejo fúnebre e inclui um trio recorrente, um desenvolvimento em fuga e uma *coda* expressiva que expande significativamente a forma usual da marcha. A paródia de uma marcha fúnebre feita por Mahler, baseada em uma versão em modo menor da canção folclórica *Frère Jacques*, foi sugerida por uma xilogravura chamada *O Funeral do Caçador*. A melodia se adapta bem a esse tratamento, e conforme cada compasso é imediatamente repetido, o movimento se torna lúgubre, apesar da inclusão de trio grotescamente zombeteiro. A Marcha Fúnebre de sua quinta sinfonia simula o som de uma banda militar. O uso de instrumentos de sopro em músicas fúnebres também foi adotado por Kodály (*Háry Janos*, 1927, no.18) e muito mais tarde por Kagel (*Märsche um den Sieg zu verfehlen*, 1978). Outras marchas fúnebres muito conhecidas foram escritas por Wagner (para Siegfried em *Götterdämmerung*), Puccini (para Liù em *Turandot*), Mendelssohn, Gounod, Bizet, Pfitzner, Bartók, Stravinsky, Honegger and Webern (Tradução nossa).

escrita em Dó menor. Como observa Steblin (2006, p.69), alguns anos antes de compor essa sinfonia, Beethoven havia composto, também em Dó menor, uma cantata em lamento à morte do imperador Joseph II (1790).

Nas marchas fúnebres da *Sonata op.72 n.º2*, de Chopin, e da *Sinfonia Eroica*, de Beethoven, há modulação da parte B para o grau homônimo, Dó maior, e ao final a seção A é reexposta, em Dó menor. Por outro lado, a estrutura do prelúdio *Marcha Fúnebre*, de Flausino Vale, é simples (A - B - *Codetta*), a peça contém apenas 36 compassos e não há modulação. Para Feichas (2013, p.76) a forma musical dessa marcha fúnebre pode ser dividida da seguinte forma: Seção A (c.1-12); Seção A' (c.13-31); *Coda* (c.32 ao fim, c.36). Esse esquema é representado pela tabela abaixo:

Seção A	Seção A'	Coda
c.1 ao c.12	c.13 ao c.31	c.32 ao fim (c.36)

Tabela 2: Estrutura formal do Prelúdio n.º6, *Marcha Fúnebre*, de Flausino Vale (FEICHAS, 2013, p.76).

Nossa transcrição do prelúdio *Marcha Fúnebre*, de Flausino Vale, está na tonalidade de Dó menor, portanto, uma quinta abaixo da tonalidade da peça original para violino. A tonalidade de Dó menor aliada à utilização das cordas graves da viola (Dó2 e Sol2) reforça o caráter *pesante* e confere uma sonoridade mais sombria, apropriada ao contexto e tipo da peça, por esse motivo é uma boa escolha idiomática. Além disso, o fato de a transcrição ter sido escrita em Dó menor permite que sejam mantidas na viola, proporcionalmente, as relações entre as distâncias físicas das cordas soltas Dó, Sol e Ré no violino, assim como é mantida a reverberação dessas cordas. A não ser pela transposição, realizamos alterações pontuais na partitura da transcrição do Prelúdio n.º6: as vozes foram alinhadas verticalmente em cordas dobradas, elementos como apojeturas foram incluídos para reforçar o caráter da peça, entre outras mudanças. Além disso, sugerimos o andamento entre *Andante* e *Lento*, já que se trata de música fúnebre.

Identificamos em obras que pertencem às categorias estudadas nesta seção, a saber, marcha fúnebre e *reza-de-defunto*, o uso de apojeturas e figuras com ritmos pontuados (pontos de aumento), como colcheia pontuada e semicolcheia, ou semicolcheia pontuada e fusa. Separamos exemplos para demonstrar que, nas peças que analisamos, as apojeturas antecedem ritmos pontuados, o que sugere uma característica dos gêneros mencionados. Também encontramos melodias que se movimentam para os registros

graves, além de forte presença de quintas (simultâneas ou alternadas), de terças descendentes, de dobramentos de oitavas e de sustentação de notas em pedal. A textura dos acordes das peças analisadas é densa e as melodias, em muitos casos, situam-se na região entre médio-grave e médio-agudo.

As figuras pontuadas, mencionadas no parágrafo anterior, podem ser relacionadas a motivos rítmicos presentes em cortejos fúnebres, como sons de percussão ou trompetes invocando uma marcha. No Exemplo 48, abaixo, apojeturas e ritmos pontuados aparecem no tema executado pelos violinos, no 2.º movimento da *Eroica*, de Beethoven, nos c.1-8. Nesse trecho, as demais cordas realizam o acompanhamento.

The image displays a musical score for the second movement of Beethoven's *Sinfonia Eroica*. The tempo is marked 'Adagio assai. (♩ = 80.)'. The score is for four parts: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The score shows the first four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *sf*. The Violino I part features a melodic line with dotted rhythms and accents. The other parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and rhythmic patterns.

Exemplo 48: 2.º movimento da *Sinfonia Eroica*, de Beethoven, c.1-8. Na linha dos violinos, ocorrência de notas pontuadas, muito presentes em marchas fúnebres. Apojeturas antecipam algumas dessas notas. (BEETHOVEN, 1989, p.138-139).

Na parte **a** da *Marcha Fúnebre* da *Sonata op.72 n.º2*, Chopin utiliza (nos c.4-9, por exemplo) direção melódica descendente e dobramento dos baixos (nos c.6 e 9), reforçando o peso do caráter da peça. Também Flausino Vale escreve melodia em terças

descendentes, nos c.1-4, por exemplo. Nos Exemplos 49 e 50, abaixo, as melodias descendentes são indicadas pelas setas:

MARCHE FUNÈBRE
(D'après l'édition posthume publiée par J. Fontana)

Tempo di marcia ♩ = 84 Op. 72, No 2

Exemplo 49: Melodias em sentido descendente na *Marcha Fúnebre*, 2.º movimento da *Sonata op.72 n.º2*, de Chopin. (CHOPIN, 1963, p.38).

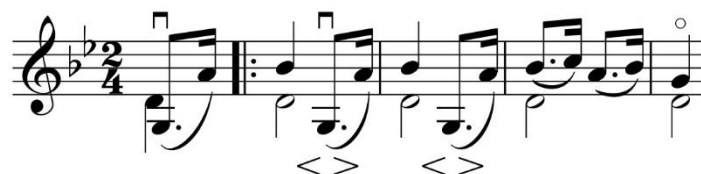
Exemplo 50: *Marcha Fúnebre* (Prelúdio n. 6, de Flausino Vale: c.1-4, melodias descendentes em terças indicadas pelas setas). (Elaborado pelo autor).

O exemplo abaixo (primeiro compasso da *Marcha Fúnebre*, da Sonata op.35 n.º2, de Chopin, 3.º movimento) representa alguns dos elementos característicos do gênero, a saber, os intervallos de quintas (indicados entre colchetes), figura de ritmo pontuado (circulada), graves e baixos em oitavas:



Exemplo 51: *Piano Sonata n.º2*, Op.35, 3.º movto. - c.1-2. (CHOPIN, 1837, p.3). Elementos característicos do gênero *Marcha Fúnebre* foram destacados na imagem, por exemplo, intervalos de quintas, ritmos pontuados e graves em intervalos de oitavas.

No exemplo 51, acima, Chopin utiliza acordes com fundamental, quintas e oitavas: função T_m (Si menor) nos 1º e 3º tempos, com Si0 – Fá1 – Si1 – Fá2 – Si2, na melodia; função Sr_a (Solb menor) nos 2º e 4º tempos, em 2ª inversão, com Ré0 – Sol1 – Ré1 – Sol2 – Si2 na melodia.



Exemplo 52: C.1-4. Ritmos pontuados executados ao violino e pedais sustentados em quintas, Sol2 – Ré3 e Ré 3 – Lá3, na *Marcha Fúnebre* de Flausino Vale. (VALE, 1927, p.1) (Elaborado pelo autor).

As apojeturas, outra característica do gênero, são mostradas no Exemplo 53. Na melodia desse mesmo exemplo, (c.5-8 da Sonata op.35 n.º2, de Chopin), circulamos apojeturas superiores que antecedem ritmos pontuados em melodias descendentes. O uso das apojeturas, nesse contexto, induz o ouvinte a um sentimento de melancolia e tristeza.



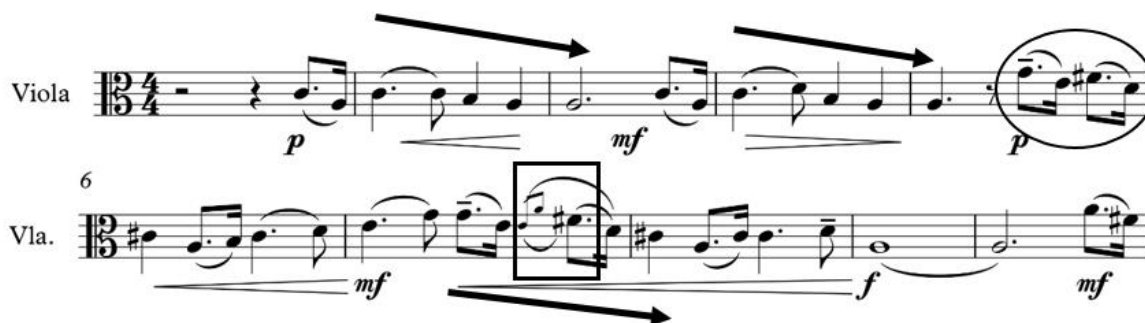
Exemplo 53: *Sonata op. 35 n.º 2*, de Chopin, 3.º movto. c.5-8: as apojeturas superiores (circuladas) antecedem ritmos pontuados em melodias descendentes. (CHOPIN, 1837, p.3).

Na *Reza de defunto*, segundo movimento da *Pequena Suíte para Viola e Piano* (1957), de C. Guerra-Peixe (1914-1993), assim como nas marchas fúnebres, há terças descendentes, ritmos pontuados e apojeturas. A seguir, comentário de Guerra-Peixe sobre a prática da reza-de-defunto no agreste e sertão nordestino:

Em regra a Reza-de-Defunto é puxada ou tirada – isto é, conduzida – a solo por um líder chamado rezadô, rezadêro ou rezadêra e respondida pelo coro de sentinelas, homens e mulheres que *fazem sala* rezando e cantando geralmente a duas vozes, ou seja, em terças paralelas. Na reza em que o rezadô ou rezadêra não tem oportunidade como solista, porque o canto é inteiramente coral, sem interrupção, diz-se que a reza é direta ou o canto é direto. De qualquer modo, cabe ao líder do grupo conduzir a mesma. Em princípio, a reza de conteúdo mais dramático ou de maior sentido religioso é entoada sem solista. Reza assim é a que qualificam de puxada ou forte (GUERRA-PEIXE, 2007, p.60).

Ainda segundo as pesquisas de Guerra-Peixe (2007, p.64), a música na reza-de-defunto “é unicamente vocal e raramente melismática”; a parte coral é caracterizada “por uma intensidade sempre relativamente alta e expansiva, as vozes jogadas quase sempre para o registro agudo”, com pausas curtas “apenas para atender ao processo respiratório”; os ritmos são lentos e dão a “impressão de permanente monotonia”.

O Exemplo 54, abaixo, mostra os c.1-10 da *Reza de defunto*. As melodias descendentes foram indicadas: com setas (c.2-3, 4-5 e 7-8); com círculos (c.5) – figuras de ritmos pontuados em terças descendentes; com retângulos (c.7) – apojetura que antecede figura pontuada em terça descendente:



Exemplo 54: *Reza-de-defunto*, c.1-10. Como nas marchas fúnebres, na reza-de-defunto há terças descendentes, ritmos pontuados e apojeturas. (GUERRA-PEIXE, 1957, p.3-4). (Elaborado pelo autor).

Na edição de Frésca e Cruz do Prelúdio n.º6, *Marcha Fúnebre* (2011, p.14, c.14), está indicada uma apojetura em uníssono na voz inferior (Ré3), no primeiro tempo. Por meio da gravação de áudio em CD de Cláudio Cruz (2011, faixa 6, 48"-50"; 1'39"-1'42"), constatamos que a escrita da apojetura implica em tocar primeiro o Ré3 e em seguida o Ré4. A nota Ré3, se executada em uníssono em duas cordas (cordas Sol e Ré), reforça a ressonância do instrumento.



Exemplo 55: Prelúdio n.º6, *Marcha Fúnebre*: c.10-14. No primeiro tempo do c.14, apojetura em uníssono na voz inferior (Ré3). (FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.14).

A partir das análises que fizemos, tendo sido constatado o uso de apojeturas, como evidenciado pelos diversos exemplos acima nesta seção, sugerimos, na nossa transcrição da *Marcha Fúnebre* de Flausino Vale, apojeturas nos c.11, 15, 21, 29 e 31. Nos c.29 e 31, elas reforçam os intervalos de segunda menor e uníssono.



Exemplo 56: Propostas incluídas em nossa transcrição: mordentes, no c.11, e apojatura, nos c.15, 21, 29 e 31. (Elaborado pelo autor).

Como já demonstramos, os intervalos de oitavas e quintas são comumente encontrados nas obras do gênero marcha fúnebre (as oitavas são usadas para reforçarem os graves). Flausino utiliza tanto as quintas em cordas soltas simultâneas com função de pedal harmônico quanto as alternadas. Na gravação citada anteriormente (CRUZ, 2011, faixa 6), percebemos a sustentação da nota Ré3 como pedal harmônico durante toda a peça. No exemplo a seguir, c.1-5 de *Marcha Fúnebre*, notamos que Flausino priorizou os pedais sustentados, realçando, com pontos de aumento (♩. + ♩), a força harmônica dos intervalos de quintas justas, Sol2 – Ré3 e Ré3 – Lá3:



Exemplo 57: Excerto de manuscrito de *Marcha Fúnebre*. (ALVARENGA, 1993, p.85).

Em relação às quintas simultâneas em cordas soltas, Flausino Vale as escreveu, na peça analisada, sem alinhá-las verticalmente, o que sugere a intenção de diferenciar o pedal harmônico ou simplesmente de alternar as relações de peso e pressão sobre as cordas, variando as dinâmicas entre elas. Se optar por uma variação de dinâmicas, como sugere a escrita de Vale, o instrumentista pode posicionar a crina do arco em ângulo de 90° na corda mais grave ao tocá-la, o que fará com que essa corda soe mais intensamente. Se abaixarmos um pouco a altura do cotovelo, levando a crina a formar um ângulo de 90° com a corda mais aguda, esta soará mais forte. Isso porque a inclinação do cavalete é elíptica, assim, forma ângulos diferentes com cada corda. Consideramos o ângulo em 90° sobre cada corda imaginando um plano para cada uma delas em relação ao centro da elipse formada a partir da curvatura do cavalete.

Na figura que se segue, as relações entre os registros variam das cordas mais graves à esquerda para as mais agudas à direita. A crina do arco, representada pelos retângulos pretos, toca as cordas formando um ângulo de 90° com o centro da elipse, ângulo ideal para a maior emissão sonora, combinando os movimentos de adução e abdução do braço direito. Linhas brancas foram traçadas para representar as retas entre o centro da elipse e as cordas. Para tocar duas cordas ao mesmo tempo, sugerimos planos intermediários entre duas cordas, representados na linha preta com arestas acima da imagem. A crina do arco pode ser levemente inclinada no sentido da corda que pretende-se enfatizar um pouco mais. Além disso, para maior ganho sonoro, podemos simular a intenção de que a crina do arco toque o centro da elipse.

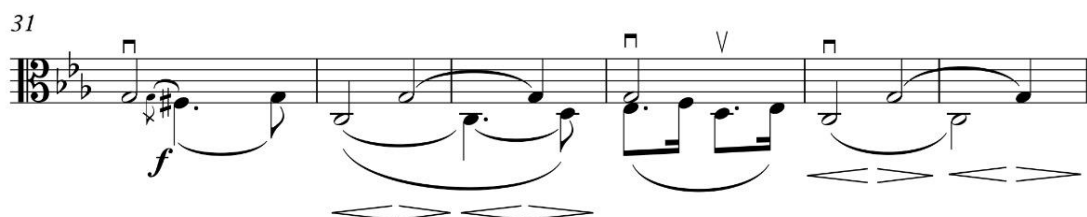


Exemplo 59: *Marcha Fúnebre*, de Flausino Vale, c.1-5, sem alinhamento entre as vozes superiores e inferiores. (ALVARENGA, 1993, p.85).



Exemplo 60: Prelúdio 6, *Marcha Fúnebre*: c.1-4, a voz inferior está posicionada verticalmente alinhada à voz superior. (VALE; FRÉSCA; CRUZ, 2011, p.14).

Para criar, em cada tempo, o efeito de movimentação nas quintas (Dó2 no 1º tempo e Sol2 no 2º tempo), inserimos, nos c.32-33 e 35-36, indicação de *crescendo* para o segundo tempo, em direção à corda Sol, e *diminuendo* para o primeiro tempo em direção à corda Dó. Indicamos direção de arco para cima no 2º tempo do c.34, como em Frésca e Cruz (2011, p.14), para que os dois últimos compassos sejam realizados com uma única arcada para baixo. Segundo o Exemplo 61, c.31-36 de nossa transcrição para a viola de arco, o violista deve executar as quintas em cordas soltas (c.32-33 e 35-36) conferindo maior intensidade ora à corda Dó, ora à corda Sol, buscando o mesmo efeito (representado por *crescendi* e *diminuendi*) de tensão, movimentação e direcionamento, causado pela melodia do início da peça. Para facilitar o controle da dinâmica em cada corda, sugerimos o uso de crinas planas, que o violista varie o peso sobre elas e também que controle o ângulo formado pelo cotovelo direito em relação ao corpo.



Exemplo 61: Prelúdio n.º6, *Marcha Fúnebre*, c.31-36. (Elaborado pelo autor).

Com relação à sustentação de notas longas em cordas dobradas, é necessária a transferência de maior peso do braço direito sobre as cordas e utilizar ponto de contato da crina com as cordas próximo ao cavalete, além de conduzir o arco em menor velocidade. Tudo isso gera maior aderência entre cordas e arco.

Marcha Fúnebre - Prelúdio N° 6

Flausino Vale

Viola

7

Vla.

13

Vla.

19

Vla.

25

Vla.

31

Vla.

Copyright © Vítor Chagas de Abreu / Carlos Aleixo dos Reis

Anexo 7: Prelúdio nº 6, *Marcha Fúnebre*, de Flausino Vale. Transcrição para a viola de arco. (VALE; ABREU; REIS, 2015).

h

Musica de Ernesto Penabazán
Em memória humilde
do Vicente.

MARCHA FÚNEBRE.

Violino 8º (Prelúdio nº VI)

Flausino Valle
(c. 1917)

Gilda Horizonte 12-VI-1917

* arruando. rall. e dim.

Anexo 8: Prelúdio nº 6, *Marcha Fúnebre*, de Flausino Vale. Fotocópia de Manuscrito. (ALVARENGA, 1993, p.85).

5.4 Casamento na roça, Prelúdio n.º11

O Prelúdio n.º11, *Casamento na roça*, foi composto em 1933. Flausino Vale dedicou a peça a Nicolino Milano (1876-1962), violinista, compositor e professor. O título do prelúdio faz referência à encenação, que acontece em festas juninas, chamada *casamento na roça* ou *casamento matuto*, e às quadrilhas dançadas logo em seguida. Por isso, a música desse prelúdio é animada e descontraída, de caráter “divertido” e vivo. O andamento é *allegro* e o compasso é 2/4. Em *Casamento na roça*, assim como no prelúdio *Batuque*, percebemos alguns elementos da música caipira, como: 1) *emprego do estilo da moda-de-violão* na introdução, em *pizzicato*; 2) *utilização de terças e sextas*; 3) *rasgueados*, simulados por meio da combinação de golpes de arco *jeté*, *detaché* e *pizzicati* acentuados.

Nicolino Milano, a quem Flausino Vale dedicou o Prelúdio n.º11, atuou como violinista em trio do qual também faziam parte o pianista Barroso Netto (1881-1941) e o violoncelista Alfredo Gomes (1888-1977), segundo testemunham Volpe (1994, p.138) e Presgrave (2013, p.266 e p.271). A respeito de Milano, Presgrave também cita Galvão, que escreve o seguinte:

Considerado um dos maiores violinistas brasileiros, Nicolino Milano (São Paulo, 25/06/1876 – Lorena, 01/10/1962) foi contratado pelo governo Alberto Maranhão para lecionar violino na Escola de Música que o estado havia implantado. Residiu em Natal de maio de 1909 a abril de 1911. Apresentou-se inúmeras vezes como solista e como participante de grupos de câmara que executavam músicas de elevado nível (GALVÃO, 2010, p.58).

Segundo Vale (*apud* FEICHAS 2013, p.36), o violinista e compositor Nicolino Milano escreveu obras que expressam gêneros musicais locais e que agregam elementos da cultura nacional:

[...] insigne violinista, filho do estado de São Paulo, é, outrossim, ilustre compositor. Possui um **Cateretê** para violino e piano, que considero um fenômeno, um paradoxo, pois é tão lindo, bem urdido e característico que, se entre os negros nascesse um Debussy ou Stravinsky, não escreveria igual. Já tive a dita de ouvi-lo executado pelo autor, com máxima perfeição técnica e interpretativa. Esse belo artista possui outros trabalhos com o colorido da terra, como a mazurca **Formarina** (VALLE, 1978, p.139, *apud* FEICHAS, 2013, p.36).

A respeito do evento ao qual o título da peça faz referência, Côrtes (2000, *apud* CASAVECHIA, 2008, p.52) explica que as festas juninas são as festividades nas quais está inserido o *casamento na roça*, assim como a *quadrilha* que o sucede. Essas celebrações, que acontecem em junho, homenageiam “três santos do mês: Santo Antônio, São João e São Pedro”. A seguir, Rangel descreve o *casamento na roça*, encenação cômica realizada nas festas juninas:

O casamento caipira ou matuto aborda de forma bem-humorada a instituição do casamento e as relações sexuais pré-nupciais e suas conseqüências. Seu enredo, com algumas variações de uma região para outra, é o seguinte: A noiva fica grávida antes do casamento e seus pais obrigam o noivo a se casar com ela. Como ele tenta fugir, o pai pede a interferência do delegado e de seus ajudantes. Em algumas localidades, o casamento civil é realizado após a cerimônia religiosa, sob a vigilância do delegado e de seus auxiliares. Depois, é só acompanhar a sanfona, o triângulo e a zabumba e comemorar o casamento com a dança da quadrilha.

[...]

Com os convidados já devidamente formados, tem início a quadrilha — o grande baile do casamento. (RANGEL, 2008, p.47 e 49).

Para Costa (2012, p.22-23), o “casamento na roça” retrata “uma realidade do início do século [XX], quando as zonas rurais eram predominantes no Brasil e não era permitido o sexo antes do casamento”. Nesse contexto, o casamento era a oficialização da união, assim, somente após a cerimônia “a honra da noiva e de sua família estaria restaurada e a união era socialmente aceita”.

Rangel (2008) esclarece que a *quadrilha caipira* ou *quadrilha matuta*, que sucede o *casamento na roça*, é a dança pós-nupcial e informa também que suas origens remontam às *quadrilles* francesas do século XVIII. Segundo o autor, as quadrilhas são muito comuns em várias regiões brasileiras, acontecem com algumas variações de lugar para lugar, mas seu caráter é predominantemente rural. Segue explicação mais detalhada sobre as origens e características da quadrilha:

Também chamada de quadrilha caipira ou de quadrilha matuta, é muito comum nas festas juninas. Consta de diversas evoluções em pares e é aberta pelo noivo e pela noiva, pois a quadrilha representa o grande baile do casamento que hipoteticamente se realizou. Esse tipo de dança (*quadrille*) surgiu em Paris no século XVIII, tendo como origem a *contredanse française*, que por sua vez é uma adaptação da *country dance* inglesa, segundo os estudos de Maria Amália Giffoni. A quadrilha foi

introduzida no Brasil durante a Regência e fez bastante sucesso nos salões brasileiros do século XIX, principalmente no Rio de Janeiro, sede da Corte.

Depois desceu as escadarias do palácio e caiu no gosto do povo, que modificou suas evoluções básicas e introduziu outras, alterando inclusive a música. A sanfona, o triângulo e a zabumba são os instrumentos musicais que em geral acompanham a quadrilha. Também são comuns a viola e o violão. Nossos compositores deram um colorido brasileiro à sua música e hoje uma das canções preferidas para dançar a quadrilha é Festa na roça, de Mario Zan. O marcador, ou “marcante”, da quadrilha desempenha papel fundamental, pois é ele que dá a voz de comando em francês não muito correto misturado com o português e dirige as evoluções da dança. Hoje, dança-se a quadrilha apenas nas festas juninas e em comemorações festivas no meio rural, onde apareceram outras danças dela derivadas, como a quadrilha caipira, no Estado de São Paulo, o baile sifilítico, na Bahia e em Goiás, a saruê (combina passos da quadrilha com outros de danças nacionais rurais e sua marcação mistura francês e português), no Brasil Central, e a mana-chica (quadrilha sapateada) em Campos, no Rio de Janeiro. A quadrilha é mais comum no Brasil sertanejo e caipira, mas também é dançada em outras regiões de maneira muito própria, caso de Belém do Pará, onde há mistura com outras danças regionais. Ali, há o comando do marcador e durante a evolução da quadrilha dança-se o carimbó, o xote, o sirriá e o lundum, sempre com os trajes típicos (RANGEL, 2008, p.51-52).

Em resumo, o título do Prelúdio n.º11, *Casamento na roça*, remete claramente a uma festa rural e, conseqüentemente, aos demais componentes desse universo, inclusive aos instrumentos musicais característicos (sanfona, triângulo, zabumba, viola caipira e violão). Dessa forma, fica anunciado que, mais uma vez, Flausino Vale recorreu a elementos da música caipira para compor uma peça. De fato, esse prelúdio pode ser considerado uma representação sonora das *quadrilhas caipiras* que, como já foi dito, são comuns em todo o Brasil e de forma especial na região em que viveu o compositor. Braga (1957, *apud* FEICHAS, 2013, p.96) corrobora essa ideia ao afirmar que *Casamento na roça* “evoca a alegria ingênua e muito mineira dos festejos sertanejos, com violas e desafios, fogueiras e quadrilhas”.

Em relação à estrutura do Prelúdio n.º11, representada pela tabela abaixo, definimos o seguinte esquema: Introdução (c.1-7); Seção A (c.8-28) – a (c.8-12), b (c.12-20), c (c.20-28), e repetição; Seção B (c.29-45) – variações a’ (em terças), a’’ (em sextas), e a’’’ (em oitavas); *Codetta* (c.46-51).

Introdução (c.1-7)	Seção A (c.8-28)	Seção B (c.28-46)	<i>Codetta</i> (c.46-51)
	a (c.8-12)	a' 3 ^{as.} (c. 28-34)	
	b (c.12-20)	a'' 6 ^{as.} (c. 34-40)	
	c (20-28)	a''' 8 ^{as.} (c. 40-46)	

Tabela 3: Estrutura formal do Prelúdio n.º11, *Casamento na Roça*. (Elaborada pelo autor).

A introdução, segundo as indicações do compositor, deve ser tocada em *pizzicato*, de mão esquerda e de mão direita, inclusive com o dedo médio da mão direita além do indicador. Na seção A, os diferentes materiais são expostos (temas a, b e c). Na seção B (c.28-46), são expostas as variações do tema a (a', a'', a''') e também há indicação de *pizzicato* de mão esquerda. Na *codetta* (c.46-51), podemos identificar fragmentos da variação a''', acrescidos de *pizzicato* e harmônicos.

Assim como a transcrição do Prelúdio n.º1, *Batuque*, a transcrição do prelúdio n.º11, *Casamento na Roça*, implicou a transposição da tonalidade de Sol maior para a de Dó maior. Essa mudança não alterou o caráter da peça, que é “vivo”, de dança, mas executar o prelúdio na tonalidade para a qual a obra foi transposta exige que se utilize cordas mais graves, o que demanda que o instrumentista tenha maior cuidado ao articular as notas, especialmente nas cordas dobradas Dó₂ – Sol₂; Sol₂ – Ré₃. Isso porque, a resposta sonora da viola, como já mencionamos anteriormente⁸⁴, é naturalmente mais lenta que a do violino, especialmente a resposta sonora das cordas mais graves.

Um recurso muito usado por Flausino Vale no Prelúdio n.º11 é o golpe de arco *jeté*. Essa arcada, que pode ser descrita como uma *arcada jogada* sobre as cordas em um sentido de determinada direção, é indicada pelo compositor nos c.20-27. O uso do golpe de arco *jeté* para execução desse trecho, apresentado pelo Exemplo 62, tem o efeito de simular o som do rasgueado realizado em uma viola caipira. Além disso, o uso dessa arcada implica a articulação das várias notas de mesma duração, como indica a ligadura sobre quatro semicolcheias com pontos de articulação (*staccato*) em cada uma delas. Também é importante dizer que esse trecho é escrito em sextas paralelas, maiores e menores, e majoritariamente cromáticas.

⁸⁴ Conferir citação de Orsi (2000, p.5), na subseção 4.2.



Exemplo 62: Prelúdio n.º11, *Casamento na Roça*, c.20-27: golpe de arco *jeté* em sextas paralelas. (VALE, [1945], [n.p.]).

No original para violino, Flausino Vale indica que as notas “Si # e Dó b são ¼ de tom”. Já na transcrição, essas notas são Mi # e Fá b, como mostra o exemplo abaixo:



Exemplo 63: C.20-24. Trecho de passagem em que há o uso de arco em *detaché*, *jeté* e uso de *pizzicato*. Simulação do efeito de rasgueado por meio da combinação desses três golpes de articulação. (Elaborado pelo autor).

Segundo Feichas (2013, p.96), o “momento em que o ¼ de tom aparece é em uma escala em arco *jeté* ascendente” e o “emprego do ¼ de tom neste Prelúdio aparece na obra de Valle (1978, p.21) como provavelmente uma influência indígena”. Ainda de acordo com Feichas, “Alvarenga (1993, p.58) pressupõe outra possibilidade de influência”:

Embora Valle tenha invariavelmente demonstrado uma identificação com a viola caipira, é possível que ele tenha pretendido, com esse procedimento, sugerir a afinação imprecisa dos rabequeiros. Entretanto, da forma como está escrito, o efeito resulta em mero preciosismo, já que sua realização sonora é praticamente imperceptível (FEICHAS, 2013, p.96).

Vale ressaltar que a escolha de Flausino Vale por escrever linhas melódicas em intervalos de terças e sextas pode ser inspirada pelo estilo das duplas caipiras⁸⁵. Esses intervalos também são encontrados na música caipira instrumental e na literatura do violino.



Exemplo 64: *Casamento na Roça*, c.8-12. Terças paralelas. (Elaborado pelo autor).



Exemplo 65: C.34-36 [Manuscrito]. No c.35, mudanças de posição em sextas com *glissando*. (VALE, [1945], [n.p.]).

A introdução (c.1-7) está escrita em *pizzicato*, para simular a introdução das peças para viola caipira executadas em rasgueado com a mão direita. Especificamente no Prelúdio n.º11, Flausino indica que os *pizzicati* devem ser executados de acordo com a seguinte ordem: 1) com dedo indicador (*ind.*); 2) com dedo médio (*m.*); 3) com a mão esquerda (+).



Exemplo 66: Prelúdio nº 11, *Casamento na Roça*, c.1-7: *Pizzicati* de mão direita, com dedos indicador (*ind.*) e médio (*m.*), e *pizzicati* de mão esquerda (+). (VALE, [1945], [n.p.]).

⁸⁵ Conferir em FERRETE (1985 *apud* CORRÊA, 2000, p. 69), citado na subseção 2.2.2.

No c.1 de nossa transcrição para a viola, indicamos acento no primeiro acorde, para realçar a parte forte do tempo. A nota seguinte deve ser realizada em pizzicato de mão esquerda. Nos c.2-3 da partitura original, Flausino escreve *pizzicati* conectados por ligaduras em grupos de duas semicolcheias. Sugerimos que se realize as últimas notas das ligaduras sem a utilização dos dedos da mão direita em *pizzicato*, utilizando apenas a mão esquerda com *articulação batida* (em que se percute as notas sem arco nem pizzicato, mas golpeando a corda sobre o espelho com a ponta dos dedos da mão esquerda)⁸⁶.

No c.3, na segunda metade do 1.º tempo, Flausino anota apoiatura em terças com *glissando* (própria da música para violão e viola caipira). No primeiro tempo do c.4, a apoiatura, em cordas soltas Sol2 – Ré2, antecede as notas Ré3 – Fá3. Para executar a terça Ré3 – Fá3, consideramos mais cômodo utilizar a digitação 1-3 em vez da 2-4. Nos c.5-6 da partitura original, a indicação de *pizzicato* de mão esquerda está localizada na primeira colcheia do primeiro tempo. Nesse mesmo trecho, em nossa transcrição, também indicamos acento para realçar a parte forte do tempo, nas cordas soltas Dó e Sol. Além disso, indicamos dinâmica em *ff* em toda a introdução, a fim de que a reverberação das notas seja intensa.

Allegro

Viola

ff *arco* *pizz.* *pizz.* *pizz. (m.) (ind.) (m.)* *pizz. (m.)*

Exemplo 67: Introdução (c.1-7). Nos retângulos, as notas em articulação batida. No círculo, *glissando* em terças. No losango, dedilhado 1-3 nas notas Ré3 - Fá3 com apoiatura em cordas soltas. (Elaborado pelo autor).

⁸⁶ Mais informações sobre *articulação batida* na seção 5.1.



Exemplo 68: Introdução (c.1-7). (Elaborado pelo autor).

Nos c.8-11 da partitura original, está marcado, entre os motivos, pergunta em *f* e resposta em *ff*, assim como nos c.28-29 e c.31-32. Nos c.34-35 e c.37-38, há também indicações de contraste de dinâmicas, porém, *p* está em contraste com *f*, porém nestas passagens, diferentemente dos c.8-11, o âmbito das dinâmicas varia entre *p* e *f*.



Exemplo 69: Motivos nos c.8-12, com pergunta, em *f*, e resposta, em *ff*. Fotocópia de Manuscrito. (VALE, [1945], [n.p.]).

Para evidenciarmos o contraste entre pergunta e resposta nos motivos dos c.8-12, substituímos a dinâmica original em *f* por *mf* (c.8 e 10). O resultado foi o seguinte: c.8 (pergunta) – *mf*; c.9 (resposta) – *ff*; c.10 (pergunta) – *mf*; c.11 (resposta) – *ff*, como mostrado pelo Exemplo abaixo:



Exemplo 70: C.8-12. Nos motivos dos c.8 e 10, substituição das dinâmicas de *f*, do original, para *mf*, em nossa transcrição, evidenciando o contraste entre pergunta e resposta. (Elaborado pelo autor).

Em nossa transcrição, indicamos *staccato* (.) em algumas notas entre os c.9-19, para destacá-las e, dessa forma, realçar o caráter vivo de dança. No c.14 (Exemplo 71, abaixo), o dedo 1 (indicador) pode permanecer na corda Ré, assim não é necessário que o violista retire esse dedo da corda após tocar a metade do primeiro tempo, pois o dedo indicador, em terceira posição, serve como referência ao dedilhado 0-4 nas notas Sol2-Dó3, na metade do primeiro tempo, e logo em seguida, o dedilhado 3-1, referente às notas Mi3-Sol3 se repete no segundo tempo.



Exemplo 71: C.8-20, no qual incluímos indicações de *staccati*. No c.14, sugerimos que o dedo 1 (indicador), em terceira posição, seja mantido na corda Ré, como referência para o dedo 4 (2.^a metade do 1.^o tempo) e para, em seguida, repetir o dedilhado 1-3 no 2.^o tempo. (Elaborado pelo autor).

Para que o violista, ao executar o trecho em cordas dobradas do exemplo acima, obtenha um som mais presente e uniforme, claramente articulado e *a tempo*, sugerimos que: procure imprimir, com o arco, mais pressão sobre as cordas; evite que o ponto de contato entre crina e cordas oscile; mantenha a mão esquerda relaxada, o que é fundamental para que seja mais ágil. Acrescentamos que, para alcançar o resultado mencionado, as sugestões devem ser seguidas durante toda a execução do trecho.

Ainda sobre o Exemplo 71, sugerimos que seja utilizado maior quantidade de arco nos trechos em *ff*, para aumentar a intensidade da dinâmica e explorar o contraste entre *mf* e *ff*.⁸⁷ A fim de mostrar a região do arco a ser utilizada, apresentamos esquema de representação de região de arco, extraído de Flesch (2000). O colchete na horizontal delimita a área que deverá estar em contato com as cordas:

⁸⁷ Para mais informações sobre como proceder para realizar passagens em cordas dobradas, consulte citação de Flesch, na seção 4.3, ou Flesch (2000, p.70).



Figura 4: A região do arco a ser usada está entre, aproximadamente, o segundo e o terceiro oitavos inferiores do arco.⁸⁸

Como já foi dito, a arcada saltada *jeté* está presente, neste prelúdio, no trecho entre os c.20-28. Um aspecto importante dessa arcada é a altura à qual o instrumentista eleva o arco antes de lança-lo sobre as cordas. Se o arco for colocado a uma altura acima da ideal, percorrerá uma distância maior até a corda, o que pode aumentar o intervalo de tempo entre a execução das notas. Portanto, em andamentos mais rápidos a altura alcançada pelo arco sobre as cordas deve ser menor.

Para articular notas em *staccato* usando a arcada *jeté*, executa-se o movimento de atirar a vareta sucessivas vezes contra as cordas. Esse movimento será mais estável se o cotovelo for mantido estático enquanto o antebraço direito realiza o movimento de adução (quando o arco é direcionado para cima) e abdução (quando o arco é direcionado para baixo). A pronação do antebraço e a pressão do indicador ajudam o instrumentista a controlar os saltos do arco.⁸⁹

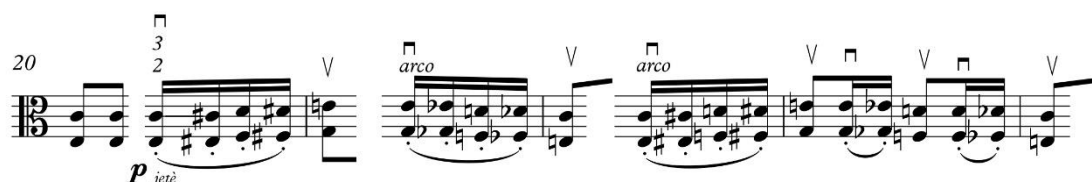
Em nossa transcrição, o *jeté* deve ser realizado sobre as cordas mais graves, Dó e Sol. Por isso é necessário aplicar maior peso sobre elas, uma vez que os golpes de arco saltados não proporcionam a aderência constante entre arco e cordas que resulta das arcadas em *legato*. Também é interessante, nesse caso, que o violista utilize reduzida quantidade de arco para atacar as notas, assim, o ataque será preciso e controlado. Os dois exemplos que se seguem, 72 e 73, apresentam a passagem entre os c.20-24, selecionada para ilustrar a arcada *jeté*.

⁸⁸ Esquemas de representação de região de arco foram encontrados em Flesch (2000, p.45-47; 55; 72; 142-143; 146). Editamos a imagem, reposicionando o colchete horizontal, para adaptar a representação da região de arco a ser utilizada.

⁸⁹ Para maiores informações sobre a realização do *jeté*, consulte Mariana Salles (2004, p.97) citada na subseção 4.3 deste trabalho.



Exemplo 72: *Casamento na roça*, c.20-24. (Elaborado pelo autor).



Exemplo 73: C.20-24, sem os *pizzicati*. (Elaborado pelo autor).

A seguir, apresentamos uma série de exercícios que possibilitam ao instrumentista praticar os fundamentos da técnica da arcada *jeté*, prática necessária para que execute corretamente o trecho entre os c.20-28, do Prelúdio n.º11. Algumas representações elaboradas por nós acompanham os exercícios e permitem que sejam melhor visualizados. Os fundamentos a serem praticados são:

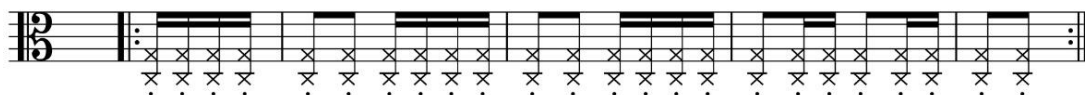
- a) Atirar o arco e deixá-lo saltar sucessivamente – em cordas soltas, lançar o arco contra as cordas, sem controlar o tempo das notas, buscando articular várias notas em uma mesma direção de arco; em seguida, controlar um alto número de notas (oito ou seis, por exemplo) a cada vez que lançar o arco sobre as cordas, depois, diminuir progressivamente o número de notas, até que sejam alcançadas apenas duas notas por arcada; o mesmo pode ser feito de forma inversa, ou seja, começa-se controlando poucas notas até que várias notas sejam alcançadas a cada tempo. Durante a realização de toda a sequência, deve-se dar atenção especial à variação de velocidade dos saltos do arco e ao controle do mesmo.
- b) os saltos do arco – repicar o arco sobre as cordas em ambas as direções, lentamente e sem adição de ritmos estabelecidos, lançando a vareta do arco, e não as crinas deste, contra as cordas conforme a figura abaixo. Na figura, a corda é representada pela linha reta horizontal e o movimento do

arco pelas linhas diagonais. Os pontos de encontro das linhas diagonais com a linha horizontal representam os locais em que o arco toca as cordas:



Figura 5: Representação dos saltos do arco. Na imagem, a linha horizontal seria a corda e as linhas diagonais equivalem ao movimento do arco. Os locais onde o arco toca a corda é representado pelos pontos de encontro das linhas diagonais com a linha horizontal. (Elaborada pelo autor).

- c) o movimento dos saltos sem direção de arco – seguindo o ritmo do trecho entre os c.20-25 de *Casamento na roça*, percutir a crina do arco nas cordas, mas sem direcionar o arco para baixo nem para cima, ou seja, o arco deve saltar e retornar ao mesmo ponto, através da pronação do antebraço direito e da pressão do indicador direito. Este exercício é muito parecido com a execução da arcada *col legno*, a diferença é que para realizá-lo deve-se utilizar a crina e não a vareta. Tocar em apenas uma nota (em corda solta ou em cordas soltas dobradas), por exemplo, Dó2 ou Dó2 – Sol2:



Exemplo 74: Exercício para praticar a execução da arcada em *jeté*. Utilizando as cordas soltas Dó e Sol, percuta-se os ritmos dos c.20-25 de *Casamento na roça*. O arco salta apenas em direção perpendicular às cordas, isto é, a direção de arco não é para baixo nem para cima. (Elaborado pelo autor).

- d) o movimento dos saltos com direções de arco – executar o golpe de arco *jeté* em cordas soltas ou em cordas dobradas, seguindo o ritmo da passagem (c.21-24 de *Casamento na roça*). A direção de arco deve ser definida:



Exemplo 75: Uma demonstração do ritmo em cordas dobradas dos c.21-24 de *Casamento na roça*. O trecho está escrito em cordas soltas substituindo os *pizzicati* da passagem original por pausas de colcheias para ilustrar o exercício “d”. (Elaborado pelo autor).

Após concluir os exercícios sugeridos, o instrumentista estará melhor preparado para a execução da passagem entre os c.20-28 da nossa transcrição para a viola do Prelúdio n.º11, *Casamento na roça*, de Flausino Vale. O exemplo a seguir apresenta os c.20-24 da referida passagem:

Exemplo 76: Passagem retirada da partitura da nossa transcrição para a viola, c.20-28. (Elaborado pelo autor).

Ainda sobre a execução do trecho entre os c.21-28, de *Casamento na roça*, recomendamos que o dedo 1 (indicador) da mão esquerda seja mantido sempre em contato com a corda Ré (“escorregando” sobre ela). Isso permite que o violista esteja preparado para executar os acordes em três cordas em *pizzicato* dos c.21-22, 24-26, todos na metade dos primeiros tempos.

Em relação à passagem entre os c.20-28, mostrada pelo Exemplo 76, acima, sugerimos que seja usado entre 1/8 e 1/16 de arco para a execução dos grupos de 4

semicolcheias saltadas dos c.20-22, e que seja usado entre $\frac{1}{4}$ e $\frac{1}{8}$ de arco para a execução dos grupos de duas semicolcheias do c.23. Outras sugestões são: usar a crina plana, que confere maior elasticidade aos saltos do arco, o que possibilita maior precisão rítmica; e utilizar, antes dos *pizzicati*, o arco para cima lançado em direção ao talão, o que contribui para que a mão direita esteja preparada para executar os acordes seguintes em *pizzicati*.

Os *pizzicati* de mão esquerda do final da peça, nos c.49-51, são mais audíveis se tocados mais fortes, já que o intervalo é de uma oitava Dó2 – Dó3. Por esse motivo, incluímos acentos nesses *pizzicati*. Nos dois últimos compassos, 50-51, anotamos dedilhado 2 na nota Dó3, para que seja mantida a segunda posição da mão esquerda sobre o espelho. Isso torna mais fácil alternar entre essa nota (Dó3) e o harmônico de nota presa Dó4 (nota real do harmônico Dó6):



Exemplo 77: C.49-51. Acentos indicados nos *pizzicati* de mão esquerda (+), para torná-los mais audíveis. (Elaborado pelo autor).

A Nicolino Milano
Casamento na Roça
 Prelúdio nº 11

As notas Mi $\sharp$ e Fá $\flat$ são $\frac{1}{4}$ de tom
ind= indicador | *m*= médio
l.n.= lugar normal

Allegro

Flausino Vale

Viola

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Vla.

Copyright © Vítor Chagas de Abreu e Carlos Aleixo dos Reis

5.5 *Acalanto*, Prelúdio n.º26

O prelúdio n.º26, *Acalanto*, é o último da série dos 26 *Prelúdios característicos e concertantes para violino só* e é um dos dois únicos, juntamente com o Prelúdio n.º13, *Asas Inquietas*, a trazer a indicação de surdina. É datado da década de 1940 (194?) e dedicado ao compositor e flautista austríaco Esteban Eitler (1913-1960). Nascido em Bolzano (Bozen), na região do Tirol do Sul (*Südtirol*), Eitler, apesar de católico, casou-se com uma judia e emigrou para a Argentina e naturalizou-se argentino por discordar da guerra que se aproximava da Áustria. Com isso, perdeu sua cidadania austríaca, eliminando ao mesmo tempo a possibilidade de uma convocação para guerra. (GLOCER, 2012, p.80 e 94 em nota de rodapé). Viveu também no Brasil e no Chile e morreu na cidade de São Paulo. Glocer fornece detalhes da história de imigração desse compositor:

Esteban (Stefan) Eitler nació en 1913 en Bolzano, una región del Tirol que en aquel momento pertenecía a Austria y actualmente a Italia. Estudió violoncello, piano y flauta y se recibió en Budapest en 1934. Trabajó allí en la Orquesta Sinfónica y en la Orquesta de Conciertos y desde ahí emigró a Bs. As. en 1936, donde trabajó en la Orquesta Filarmónica, en la Orquesta de Cámara de A.G.M.A. y en la Orquesta Sinfónica A.D.E.M.A. Comenzó su labor creadora en 1941. Integró la Agrupación Nueva Música. Como compositor cultivó el impresionismo, el politonalismo, el postimpresionismo y el atonalismo y la técnica de composición dodecafónica. Murió en Sao Paulo en 1960. Fue uno de los responsables de la enseñanza y difusión del dodecafonismo en Chile. Erróneamente figura en un libro de tango el siguiente comentario: “Gregorio Surif fue designado primer violín del Maipo. Y aunque nunca había conocido tanta prosperidad, el fascismo que se respiraba en la atmósfera de esos primeros años 40, mientras los nazis arrasaban Europa, le infundía miedo. Para colmo, en la orquesta del teatro había un flautista sudtiroles, manifiestamente nacionalsocialista, llamado Stefan Eitler. Sólo había que cambiarle la E por una H... Curiosamente, en un libro dedicado al forzado exilio austríaco (*‘Wie weit ist Wien’*, de la editorial Picus, publicado en castellano como *Qué lejos está Viena*) se incluye a Eitler como emigrado de Hungría en 1936, para huir del régimen pronazi de Horthy”. (Nudler, 1998:226). Muy por el contrario, Eitler, siendo católico sufrió igualmente las consecuencias del nacionalsocialismo. Casado con una mujer judía y siendo muy pacifista decidió emigrar por no estar de acuerdo en participar en la guerra que se avecinaba. Se naturalizó argentino y perdió, de esta manera su ciudadanía austríaca. La mayoría de estos datos los obtuvimos a través de correspondencia mantenida con el hijo de Eitler, que vive en Brasil, en 2008. (GLOCER; GRAETZER, 2012, p.94, nota de rodapé).⁹⁰

⁹⁰ Esteban (Stefan) Eitler nasceu em 1913 em Bolzano, uma região do Tirol que naquele momento pertencia à Austria e atualmente à Itália. Estudou violoncelo, piano e flauta e foi recebido em Budapeste em 1934. Aí trabalhou na *Orquesta Sinfónica* e na *Orquesta de Conciertos* e daí emigrou a Buenos Aires em 1936, onde trabalhou na *Orquesta Filarmónica*, na *Orquesta de Cámara de A.G.M.A.* e na *Orquesta Sinfónica A.D.E.M.A.* Começou seu trabalho de criação em 1941. Integrou a

Becerra-Schmidt exalta as qualidades de Esteban Eitler e afirma que, como compositor, o austríaco era capaz de unir a música clássica à folclórica e popular, tendo sido, ainda, um grande divulgador da música contemporânea. Esse autor destaca também o trabalho de Eitler à frente do TONUS, grupo musical de vanguarda do Chile, e relata que esse grupo foi:

[...] impulsado desde su origen por esa personalidad generosa, desprejuiciada e impetuosa, de gran calidad artística, que fuera el compositor argentino, de origen tirolés, Esteban Eitler. Integraron este grupo en forma bastante estable Fré Focke, Hans Lowe, Eduardo Maturana y, en menor grado, Rodrigo Martínez. (BECERRA-SCHMIDT, 1998, p.45).⁹¹

Eitler estreou diversas obras de Guerra-Peixe no Brasil, Argentina, Chile e Uruguai (EGG, 2004, p.217-219). No Brasil, trabalhou com o grupo Música Viva, como esclarece Assis (2007, p.41, nota de rodapé): “Esteban Eitler (1913-1960), flautista argentino com intensa atividade junto ao movimento Música Viva, foi responsável pela interpretação de aproximadamente 16 músicas nas programações radiofônicas Música Viva.”

Coincidentemente ou não, Esteban Eitler compôs um “acalanto” no ano de 1948, mas não conseguimos encontrar a partitura nem registros da execução dessa obra. Se existe alguma relação entre *Acalanto*, de Flausino Vale, e a obra de mesmo nome composta por Esteban Eitler, ainda não podemos afirmar. Para isso, seria necessário estudo

Agrupación Nueva Música. Como compositor cultivou o *impressionismo*, o *politonalismo*, o *pós-impressionismo* e o *atonalismo* e a técnica de composição dodecafônica. Morreu em São Paulo em 1960. Foi um dos responsáveis pelo ensino e difusão do *dodecafonismo* no Chile. Erroneamente figura em um livro de tango o seguinte comentário: “Gregorio Surif foi nomeado primeiro violino do Maipo. E embora nunca tivesse conhecido tal prosperidade, o fascismo que se respirava na atmosfera desses primeiros anos 40, enquanto os “nazis” arrasavam a Europa, lhe inspirava medo. Para piorar a situação, na orquestra do teatro havia um flautista sul-tirolês, manifestadamente nacional-socialista, chamado Stefan Eitler. Apenas tinha que trocar o E por um H... Curiosamente, em um livro dedicado ao forçado exílio austríaco (*‘Wie weit ist Wien’*, da editora *Picus*, publicado em castelhano como *Qué lejos está Viena*) aparece Eitler como emigrante da Hungria em 1936, para escapar do regime pró-nazista de Horthy”. (NUDLER, 1998, p.226). Muito pelo contrário, Eitler, sendo católico sofreu igualmente as consequências do nacional-socialismo. Casado com uma mulher judia e sendo muito pacifista decidiu emigrar por não estar de acordo em participar na guerra que se avizinhava. Se naturalizou argentino e perdeu, desta maneira sua cidadania austríaca. A maioria destes dados obtivemos através de correspondência mantida com o filho de Eitler, que vive no Brasil, em 2008. (Tradução nossa).

⁹¹ [...] dirigido desde sua origem por essa personalidade generosa, sem preconceitos e impetuosa, de grande qualidade artística, que foi o compositor argentino, de origem tirolesa, Esteban Eitler. Integraram este grupo em forma bastante estável Fré Focke, Hans Lowe, Eduardo Maturana e, em menor grau, Rodrigo Martínez. (Tradução nossa).

aprofundado sobre o assunto. Assim, por ora, o que faremos será conceituar e descrever o gênero acalanto.

O acalanto é uma música para adormecer crianças ou, como define Dourado (2004, p.16): “(*fr.* berceuse; *ing.* lullaby) Música para ninar, geralmente cantada [var.: cantiga-de-berço]”. Valle (1978, *apud* FEICHAS, 2013, p.161), por sua vez, conceitua “acalanto” da seguinte maneira:

Entre os cantos com raízes na África, ordenam-se: o acalanto ou acalento, que vem a ser a *berceuse* brasileira. O chula. O lundu, canção brejeira, como o chula.

[...]

Um outro gênero muito nosso, derivado de um costume do tempo da escravidão, é nosso *berceuse*, que aqui se chama *acalanto* ou, melhoramente, *acalento*. São, em regra, pequeninos trechos, a maioria das vezes com letras próprias para amedrontar crianças, a fim de que durmam depressa (VALLE, 1978, p.78 *apud* FEICHAS, 2013, p.161).

Na tabela abaixo, apresentamos a estrutura do prelúdio *Acalanto*. Variações e repetições dos motivos apresentados no início, a saber, *a* (c.1-6), *b* (c.6-10), *c* (c.10-15), aparecem por quase toda a peça. Essas repetições e variações estão distribuídas da seguinte forma: repetição do motivo *a* (c.15-20); motivo *b* em oitavas (c.20-28); motivo *c* em oitavas (c.26-28); repetição do motivo *a*; repetição do motivo *b* com pedal em cordas soltas (c.35-37); repetição do motivo *c* com pedal em cordas soltas (c.38-42); transição com variação de *a* (c.43-47). Na última parte, na *codetta* (c.48-52), não aparece nenhuma variação dos motivos iniciais.

A (c.1-14)	A' (c.15-28)	A'' (c.29-42)	Transição (c.43-47)	Codetta (c.48-52)
a (c.1-6) b (c.6-10) c (c.10-15)	repetição <i>a</i> (c.15-20); <i>b</i> em oitavas (c.20-28); <i>c</i> em oitavas (c.26-28)	repetição <i>a</i> ; repetição <i>b</i> com pedais em cordas soltas (c.35-37); repetição <i>c</i> com pedais em cordas soltas (c.38-42)	variação <i>a</i>	

Tabela 4: Estrutura formal do Prelúdio nº 26, *Acalanto*. (Elaborada pelo autor).

É interessante notar que, em *Acalanto*, constantemente há indicações de arpejos em direções ascendentes e descendentes. Dessa forma, o “desenho” das melodias em arpejos sugere um movimento que pode ser associado ao movimento da criança embalada pelo adulto que entoa um acalanto:

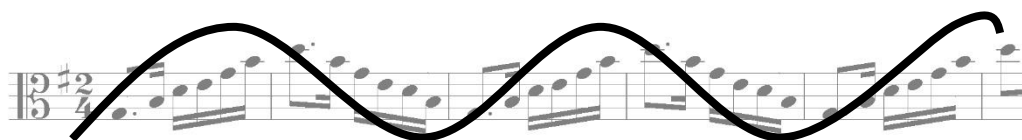


Figura 6: Curvas que remetem ao movimento de embalar, c.1-6. (Elaborada pelo autor).

Em nossa transcrição do Prelúdio n.º6, optamos por manter a tonalidade original, Sol maior. Essa tonalidade possibilita, tanto no violino como na viola, uma grande ressonância das cordas soltas. Na maior parte da peça, a extensão dos registros abrange as notas Sol2 e Sol4 e na *coda* a nota mais aguda é o Si4. Portanto, ao tocar a peça à viola, o instrumentista não executará notas em registros demasiadamente altos.

As canções de ninar são de caráter tranquilo e em dinâmica *piano*, como um canto em voz suave. Por isso, sugerimos que, ao executar o Prelúdio n.º6, o instrumentista use o arco de forma que seja aplicado pouco peso sobre as cordas. Recomendamos também que execute vibratos lentos e curtos. Além disso, chamamos a atenção para o fato de que os *crescendi* e *diminuendi* foram indicados em nossa transcrição somente para evidenciar as direções de fraseados. Dessa forma, devem ser realizados apenas através de alteração na quantidade de arco a ser usada (aumentado nos *crescendi* e reduzido nos *diminuendi*), para que a dinâmica em *piano* seja mantida. Isso é feito da seguinte maneira: no início dos arpejos ascendentes, o arco, para cima, segue em direção às notas mais agudas (*crescendo*); em seguida, nos arpejos descendentes, o arco, agora para baixo, retorna às notas mais graves (*decrescendo*)⁹².

⁹² Aqui também agradecemos ao Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade, pelas sugestões de direções de arcadas para cima em sentido às notas agudas e de arcadas para baixo em sentido às notas graves.

Andantino

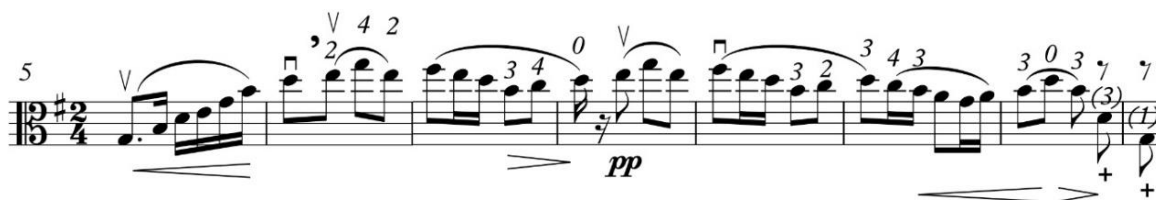


Exemplo 78: Indicações de dinâmicas em *crescendi* e *diminuendi* incluídas em nossa transcrição, c.1-6. (Elaborado pelo autor).

Nos c.1-5, ao tocarmos a nota Sol2 em corda solta, é possível simularmos a adição de vibrato. Para isso, devemos digitar a nota Sol3 na corda Ré (oitava de Sol2) e vibrá-la, assim, é gerada uma oscilação na ressonância dessa nota e, conseqüentemente, dos seus harmônicos. Além disso, a pressão da crina e do dedo indicador da mão esquerda sobre as cordas deve ser reduzida no momento da mudança de posição da nota Mi3 para a nota Sol3, a fim de evitar o efeito sonoro de *glissando*.

No c.6, indicamos direção de arco para baixo, na colcheia do primeiro tempo, para que a arcada seguinte seja realizada para cima, o que se repete nos c. 20 e 34. Na metade do primeiro tempo do c.6, incluímos sinal de vírgula (’), acima da pauta, para indicar “respiração” de frase. Com isso, realçamos a suavidade da melodia através do prolongamento da reverberação do harmônico natural (Ré4), e, desta forma, preparamos a próxima frase, que se inicia na segunda metade do primeiro tempo do referido compasso.

No c.10 da nossa transcrição (Exemplo 79), há a seguinte diferença em relação à partitura original: indicamos digitação da nota Ré4 sem harmônico natural (colcheia na metade do 1º tempo do c.10). Essa indicação, possibilita direcionar o fraseado ao próximo compasso usando *legato* com maior sustentação sonora.



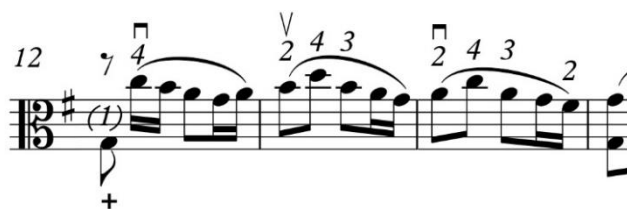
Exemplo 79: C.5-12. Na transcrição, indicamos: arco para baixo e vírgula na metade do primeiro tempo do c.6, com o objetivo de que se obtenha a suavidade sonora do harmônico natural (Ré4); dinâmicas, *crescendi* e *decrescendi*; notas sem harmônicos naturais nos c.9-10, para manter a fluência do fraseado. (Elaborado pelo autor).

Devido às mesmas razões descritas acima, escolhemos não indicar a utilização do harmônico natural na nota Ré4 também no c.13 (colcheia na segunda metade do primeiro tempo, no Exemplo 80, mais abaixo). As mudanças de posição em dedilhados 4-3, os quais são indicados da 2.^a metade do 1.^o tempo até a 1.^a metade do 2.^o tempo dos c.13 (Ré4 – Si3) e 14 (Dó4 – Lá3), são realizadas por “afastamento de dedos”, e contribuem para manter o *legato* da frase, porque evitam as interrupções do som consequentes de mudanças de posição em que não há afastamento de dedos, durante as ligaduras de arco.

No trecho dos c.13-14, em nossa transcrição, as mudanças de posição por afastamento de dedos ocorrem da seguinte forma: primeiro, é feita a preparação do polegar pelo espelho no sentido da nota a ser alcançada, em seguida afasta-se os dedos “para trás” (no sentido da voluta). Bosísio (2005, p.107-109) menciona a contribuição da tradição Flesch-Rostal para a “melhor administração no uso dos *glissandi*, que acarretou na aplicação da técnica de preparação do polegar, no momento devido, acompanhado de aproximação ou afastamento de dedos”⁹³. Segundo Berta Volmer:

Na mão esquerda há uma visão bem mais crítica sobre os “*glissandi*”. Para isto foram necessárias transformações na técnica das mudanças de posição, como também a ampliação (abdução) de dedos e outras possibilidades, como a preparação do polegar, diminuindo distâncias. A idéia estabelecida por Rostal, onde quase sempre as extensões devem ser montadas para trás e não para frente, como de costume, parece ser revolucionária. (VOLMER, 1980 *apud* BOSÍSIO, 2005, p.107).

Nos c.12-14, 26-28 e 40-42, indicamos arcadas para baixo. O padrão de direção de arco dos c.1-5, qual seja, para cima nos arpejos ascendentes e para baixo nos arpejos descendentes, é mantido nos c.15-19; 29-33; 43-47.



Exemplo 80: C.12-15. Direção de arco para baixo no c.12, e direção de arco para cima retomada naturalmente no c.15. (Elaborado pelo autor).

⁹³ Mais informações em BOSÍSIO (2005, p.106-109), também comentado na seção 4.2 deste trabalho.

Muitos dos *pizzicati* de mão esquerda em cordas soltas que Flausino Vale escreveu no Prelúdio n.º26 são precedidos por notas situadas nas mesmas cordas, por exemplo, nos compassos: 11-12; 25-26; 39-40. Sugerimos que, para executar esses *pizzicati*, o instrumentista mantenha a digitação das notas imediatamente anteriores, porque isso evitaria esforços desnecessários e atrasos.



Exemplo 81: Nos c.11-12; 25-26; 39-40, *pizzicati* de mão esquerda em notas tocadas imediatamente antes. (Elaborado pelo autor).

No 1.º tempo do c.20, a nota Ré4 (colcheia em harmônico natural) é seguida de melodia em oitavas paralelas. Indicamos vírgula (') nesse trecho também, assim como foi feito no c.6, mas no caso do c.20, a vírgula foi incluída para que haja um tempo maior para a preparação da sequência de oitavas que vem a seguir. Sugerimos que o violista alivie um pouco o peso sobre o arco durante a ressonância do Ré4, e que mantenha o arco em movimento enquanto a mão esquerda retorna à primeira posição. A consequência disso é que algumas resultantes harmônicas da nota Ré em corda solta continuam em ressonância, permitindo à mão esquerda preparar a volta para a primeira posição.

Um exemplo, retirado da literatura violística, de escrita que permite a utilização desse recurso, é o excerto da Suíte n.º2, de J.S. Bach (BWV 1008), edição de Primrose (1978, p.12). No c.11 do prelúdio dessa suíte, o violista, após tocar o harmônico natural da nota Ré4, pode realizar a ligadura de arco entre as notas Ré4 e Fá3 retornando à primeira posição com o dedo 2:

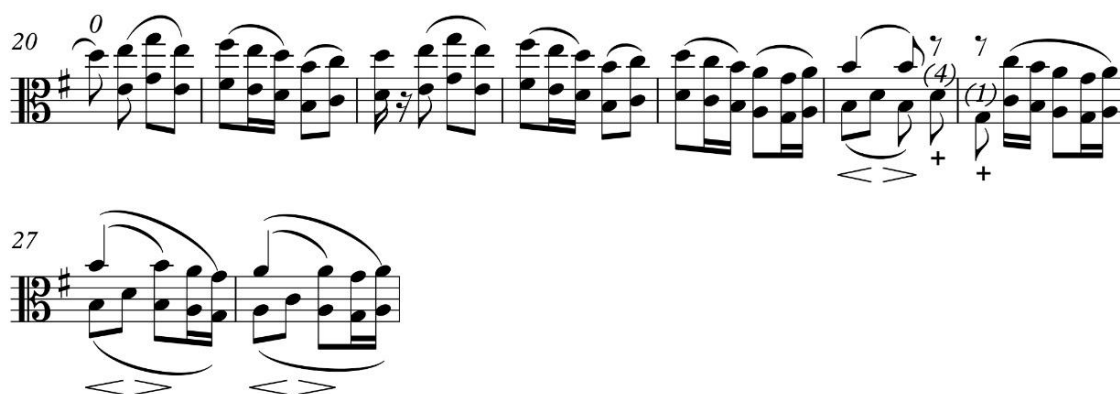


Exemplo 82: C.10-12 do Prelúdio da Suíte n.º2, de J.S. Bach (transcrição para viola por Primrose). No c.11, é sugerido harmônico natural da nota Ré4, e retorno, em seguida, à primeira posição com o dedo 2 na nota Fá3. (BACH; PRIMROSE, 1978).



Exemplo 83: C.19-20. No c.20, harmônico natural da nota Ré4 e sinal de vírgula acima da pauta indicando que se deve despendar tempo suficiente para retornar à primeira posição e assim preparar a sequência de oitavas paralelas, em dedilhados 1-4. (Elaborado pelo autor).

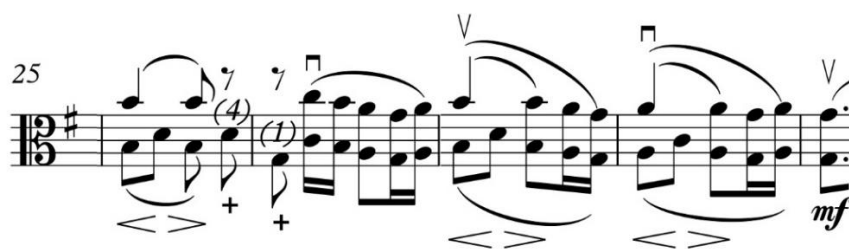
Para a realização de oitavas paralelas, a flexibilidade da *M.E.* é essencial porque favorece: 1) afinação precisa; 2) mudanças de posição facilitadas por um senso rítmico efetivo; e 3) articulação clara das notas. Geralmente, a não ser em casos que envolvam cordas soltas, as oitavas requerem dedilhados 1-4, 1-3 e 2-4 (esses dois últimos são comuns em regiões agudas, onde há espaços menores entre os intervalos). No caso de oitavas paralelas, ao executá-las usando dedilhados 1-4, deve-se mudar de posição a cada alternância de notas. Dito isso, ressaltamos que o relaxamento da mão esquerda, e da mesma forma a pressão aplicada sobre o arco, devem ser cuidadosamente observados no momento das mudanças de posição em oitavas paralelas (c.20-28). Ainda sobre a mão esquerda, acrescentamos que, ao estudar afinação em intervalos de oitavas, devemos tocar primeiramente a nota inferior do intervalo, que serve de referência, e adicionar, em seguida, a oitava superior.



Exemplo 84: Passagem dos c.20-28 em oitavas. (Elaborado pelo autor).

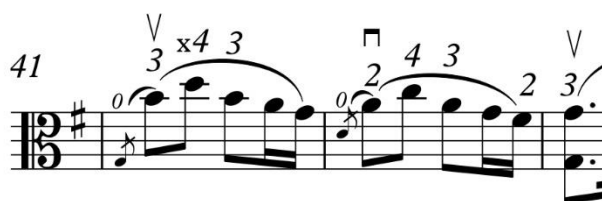
Nos c.25, 27 e 28, para dar direcionamento ao fraseado da voz inferior, acrescentamos *crescendi* seguidos de *decrescendi*. Dessa forma, nessas linhas melódicas,

é realçada a movimentação ascendente e descendente das terças (nos c.25 e 27: Si² – Ré³ – Si²; no c.28: Lá² – Dó² – Lá²).



Exemplo 85: C.25-29. *Crescendi* e *diminuendi* foram indicados para realçar a movimentação das terças nas vozes inferiores. (Elaborado pelo autor).

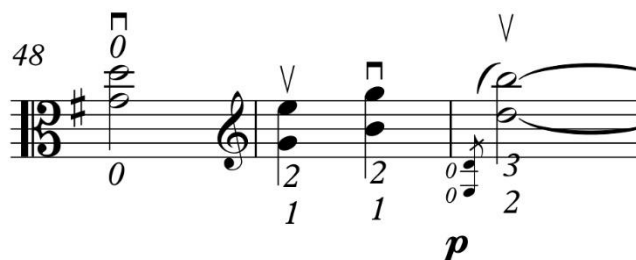
Seja para criar efeitos de pedais harmônicos (BATTISTUZZO, 2009, p.76, citado na subseção 3.3.3), por comodidade técnica (KUBALA, 2004, p.53-54, citado na seção 2.1), escolha artística ou quaisquer outros motivos, o uso de cordas soltas caracteriza a escrita idiomática dos instrumentos de cordas em geral. Na versão original de *Acalanto*, elas são utilizadas como apojeturas, nos c.35-38, c.41-42 e c.50 (no último caso, em cordas dobradas). No c.42 de nossa transcrição, como em Frésca e Cruz (2011, p.58-59), foi indicada apojetura na corda solta Ré³, seguida de melodia sobre essa mesma corda. O timbre menos brilhante da corda Ré, em relação à corda Lá, torna essa escolha adequada à característica sonora da passagem. No c.41, a extensão do dedo 4 (x4) permite à mão esquerda se manter na 3.^a posição.



Exemplo 86: C.41-43. Extensão do dedo 4 da mão esquerda (x4), c.41. No c.42, apojetura em corda solta (Ré) e, em seguida, melodia na mesma corda, em função da característica menos brilhante dessa corda. (Elaborado pelo autor).

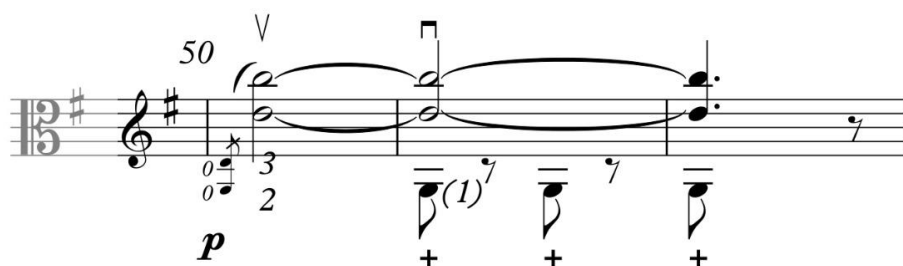
Na viola, não é possível manter a mão esquerda em terceira posição no segundo tempo do c.49 e nos c.50-52, porque nesse instrumento não existe a corda Mi, como existe no violino. As posições sugeridas, então, para tocar as sextas simultâneas, nas cordas Ré e Lá, são: terceira posição no intervalo Sol³-Mi⁴ (1.^o tempo do c.49), quinta

posição em Si3-Sol4 (2.º tempo do c.49) e sexta posição em Ré4-Si4 (c.50-52). As apojeturas do c.50 são tocadas em cordas soltas (Sol e Ré).



Exemplo 87: C.48-50. Alternância de posições ao longo do espelho da viola, para compensar a ausência da corda Mi do violino na transcrição. (Elaborado pelo autor).

Como mostra o Exemplo 87, acima, se o arco está para baixo no c.48, naturalmente a arcada do c.50 é realizada para cima. Na partitura original, ligaduras de arco conectam os c.50-52. Na viola, a utilização de dedilhado em 6.^a posição (Ré4-Si4), nas cordas Ré e Lá, reduz consideravelmente o comprimento da corda vibrante. Isso gera maior resistência das cordas à crina do arco, exigindo do instrumentista maior esforço para sustentar o som. A seguir, enumeramos algumas estratégias que favorecem a sustentação do som: aumentar o peso do braço incidido sobre as cordas e depois mantê-lo constante, para minimizar a tensão que resulta do contato da crina com as cordas; aproximar o arco do cavalete, para reduzir a velocidade de condução do arco e sustentar as direções das arcadas por um tempo maior. Para auxiliar na sustentação sonora, indicamos direção de arco para cima no c.50 e para baixo no c.51-52, *decrescendo* naturalmente em direção à ponta.

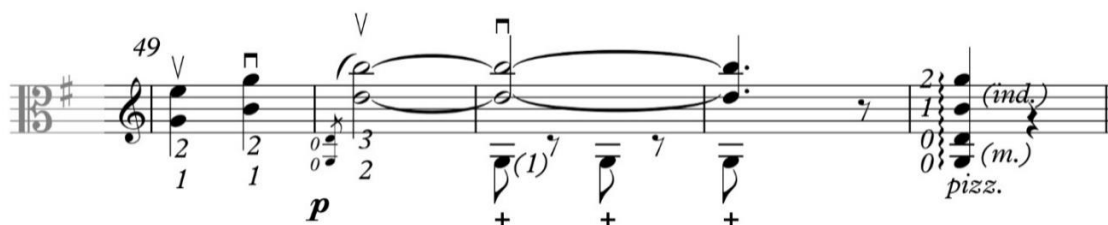


Exemplo 88: C.50-52. Arco para cima, no c.50, e para baixo, nos c.51-52, com *decrescendo* natural em direção à ponta do arco. (Elaborado pelo autor).

Nessa mesma passagem, na partitura original, a corda solta Ré aparece em *pizzicati* de mão esquerda na voz inferior, enquanto as notas Ré4-Si4 são sustentadas em

notas longas com arco. Na transcrição, substituímos a nota Ré3 (corda Ré) pela nota Sol2 (corda Sol), fundamental do acorde de Sol maior, já que a corda Ré é tocada com arco simultaneamente à execução dos *pizzicati*.

No acorde arpejado do compasso final (c.53), Flausino escreveu Sol2-Ré3-Si3-Sol4, ou seja, para executá-lo deve-se utilizar todas as quatro cordas do violino. Para mantermos as mesmas notas desse acorde de Sol maior na viola, devemos tocar a corda Ré duas vezes, arpejando o acorde. A sequência de cordas a ser seguida é esta: Sol-Ré e Ré-Lá. A maneira de arpejar o acorde em *pizzicato* com os dedos da mão direita também foi adaptada. Segundo nossa transcrição de *Acalanto*, o violista deve usar o dedo médio (*m.*) nas cordas soltas mais graves (Sol e Ré), e o dedo indicador (*ind.*) nas notas digitadas mais agudas Si3 e Sol4 (cordas Ré e Lá)⁹⁴. No caso do *pizzicato* do c.53, notamos que alternando o uso do dedo médio com o do dedo indicador conferimos continuidade ao movimento da mão direita e ao arpejo do acorde. Indicamos que deve ser usado o dedo médio nas cordas soltas e o dedo indicador, naturalmente mais próximo ao cavalete, nas notas digitadas em 6.^a posição. Isso porque, na viola, a área da corda vibrante nas notas Ré4 e Si4 em sexta posição é mais curta que no violino em primeira posição.



Exemplo 89: C.50-53. *Pizzicati* nos c.51-52 com dedo 1 da mão esquerda. No arpejo final, c.53, *pizzicato* com os dedos médio (*m.*) e indicador (*ind.*) da mão direita. (Elaborado pelo autor).

Para que o instrumentista domine a técnica de execução desse arpejo do c.53, sugerimos o seguinte esquema de estudo: 1) estudo em cordas soltas Sol – Ré (*m.*) Ré – Lá (*ind.*); 2) estudo lento incluindo a digitação de mão esquerda, para, além de sincronizar os movimentos dos dedos da mão direita entre si, sincronizar o movimento dos dedos da mão direita com o movimento dos dedos da mão esquerda; 3) realização do arpejo *a tempo*.

⁹⁴ Os *pizzicati* com os dedos indicador (*ind.*) e médio (*m.*) foram sugestão nossa, mas anotados de acordo com indicações feitas pelo próprio compositor em outro prelúdio, o n.º11, *Casamento na Roça* (seção 5.4), porém neste caso ele utiliza posição do violino *a la guitarra*, diferentemente da posição normal no Prelúdio n.º26, *Acalanto*.

Prelúdio 26

Acalanto

Flausino Vale

Andantino

con sordina
 Viola
 p
 7
 Vla.
 pp
 14
 Vla.
 p
 20
 Vla.
 27
 Vla.
 33
 Vla.
 38
 Vla.
 44
 Vla.
 48
 Vla.
 p
 pizz.

Copyright © Vítor Chagas de Abreu / Carlos Aleixo dos Reis

Anexo 11: Transcrição do Prelúdio n.º26, *Acalanto*, para a viola de arco. (ABREU; REIS, 2015).

A-Esteban Ettler

ACALANTO

PRELUDIO XXVI

VIOLINO SO

(~~Violino~~)

Flautino Vale

Andantino

CIGARRA

pizz

CONCLUSÕES

Apresentamos neste trabalho transcrições para a viola de arco de cinco prelúdios dentre os *26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, compostos por Flausino Vale (1894-1954) entre as décadas de 1920 e 1940. Essa obra é uma importante referência na prática do violino no Brasil e retrata aspectos desse instrumento – seu idiomatismo instrumental, sua técnica de execução e a tradição da escrita violinística herdada do Romantismo – associados à temática folclórica – especialmente da música caipira brasileira da região Centro-Sul do país –, expressa através de gêneros musicais e de referenciais sonoros, como a imitação de sons do cotidiano, da natureza e de instrumentos musicais, por exemplo a viola caipira, o violão e instrumentos de percussão. Concluimos que estas transcrições reforçam a relevância da obra do compositor e vêm a complementar a disponibilização de obras brasileiras do início do século XX para a viola de arco.

Os objetivos do trabalho foram: a seleção de cinco prelúdios dentre os *26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, para estudo e elaboração da transcrição para a viola de arco; documento escrito com sugestões das práticas de performance; e registro fonográfico e editorial das obras escolhidas. A partir desses objetivos, realizamos pesquisas para aprofundar alguns assuntos como a *escrita para a viola de arco*; *idiomatismo instrumental*; e *transcrições musicais*. Buscamos esclarecer algumas informações sobre as dedicatórias encontradas nos prelúdios selecionados. Como subsídios às escolhas interpretativas, fornecemos dados sobre os gêneros musicais presentes nas peças.

Após alguns experimentos de transcrições dos prelúdios para a viola de arco, optamos por selecionar aqueles que melhor atendem a critérios como: variedade quanto aos gêneros musicais, preservação das características das peças, manutenção do idiomatismo instrumental e viabilidade técnica de realização instrumental da obra. Na elaboração das transcrições, buscamos realçar as particularidades sonoras da viola e aspectos de sua técnica, como: ressonância dos harmônicos e das cordas soltas; reverberação do instrumento; registros de notas e tonalidades; dedilhados; direções de arcadas; e golpes de arco. Os prelúdios que foram selecionados e transcritos neste trabalho são: n.º 1, *Batuque*; n.º 5, *Tico-Tico*; n.º 6, *Marcha Fúnebre*; n.º 11, *Casamento na Roça*; e

n.º 26, *Acalanto*. Agora esses cinco prelúdios se somam à transcrição do Prelúdio n.º. 15, *Ao pé da fogueira*, realizada pelo violista William Primrose⁹⁵.

Este trabalho destaca a importância de divulgar a obra de Flausino Vale, dando continuidade ao estudo da “música brasileira para a viola de arco”. Ao utilizarmos ferramentas de transcrição para a viola de arco, adentramos no estudo do idiomatismo desse instrumento, permitindo-nos focar particularidades de sua escrita e de sua performance. As transcrições desses cinco prelúdios estarão, a partir de agora, disponíveis para professores, alunos e toda a comunidade violística e sugerimos sua inclusão na prática da performance da música brasileira para o instrumento.

⁹⁵ VALE; PRIMROSE; HEIFETZ, 1945.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Vítor Chagas de; REIS, Carlos Aleixo dos. Transcrição para viola de arco do Prelúdio n.º1, *Batuque*, da obra *26 Prelúdios Característicos para Violino Só*, de Flausino Vale. In: Guerra-Peixe: 100 anos, Seminário sobre vida e obra do compositor, 2014, Belo Horizonte. **Anais...**Revista eletrônica. Belo Horizonte: Selo Minas de Som (ESMU-UFMG), 2015. p.22-30.
- ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. **Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale**: aspectos da linguagem musical e violinística. 1993. 115f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.
- ANDRADE, Edson Queiroz de. **Flausino Vale: Prelúdios característicos e concertantes** (Para violino só). Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006. [5 Faixas de CD]. Disco 1, faixas 2 a 6: *Suspiro d'alma* (1923), *Devaneio* (1924), *Rondó Doméstico* (1933), *Marcha Fúnebre* (1927), *Mocidade Eterna* (194?). In: Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte / Sérgio Freire, Alice Belém, Rodrigo Miranda -- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ASSIS, Ana Cláudia de. **Compondo a “cor nacional”: conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe**. Per Musi – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, v. 16, n. 16, p. 33-41, 86 p., julho/dezembro. 2007.
- BACH, Johann Sebastian; PRIMROSE, William. **Five suites for the viola**. Partitura. EUA: G. Schirmer, Inc., 1978. 1 partitura (44p.). Viola.
- BARRETT, Henry. **The Viola: Complete Guide for Teachers and Students**. 2a. ed. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1997. 218p.
- BATTISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana. **Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. 2009. 178f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.
- BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. **Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile**. Revista Musical Chilena, [S.l.], v. 51, n. 187, p. 45-48, jan. 1998. ISSN 0717-6552. Disponível em: <<http://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13053/13335>>. Acesso: 13 de julho de 2015.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **Symphonies Nos. 1, 2, 3 and 4 in Full Score**. Publicação original: Symphonies de Beethoven. Braunschweig: H. Litolf's Verlag, [18--] Re-impressão. New York: Dover Publications, Ind., 1989. 4 partituras (256p.). Orquestra.
- BERLIOZ, Hector, 1803-1869. **Treatise on instrumentation** / Enlarged and revised by Richard Strauss; Tradução de Theodore Front. Reimpressão de: E.F. Kalmus: New York, [≈1948]. Dover Publications, Inc.: Mineola, 1991. 424 p.
- BOIA, Pedro dos Santos. **Capturando a Materialidade da Música na Análise Sociológica: o caso da viola d'arco**. In: VI Congresso Português de Sociologia – Mundos Sociais: Saberes e Práticas, 2008, Lisboa, Portugal. **Anais....** Lisboa, Portugal: Associação Portuguesa de Sociologia, 2008. 11 p. Disponível em: <<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/119.pdf>>. Acesso em: 10 de novembro de 2014.

BORÉM, Fausto. Pequena História das Transcrições Musicais. **Polifonia - Revista dos cursos de música da FAAM**, São Paulo, v. 2, n.2, p. 17-30, 2º semestre, 1998.

BORÉM, Fausto. 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. In: XII Encontro Anual da ANPPOM, 1999. Salvador, BA. **Anais...** Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 1999. Ed. Oscar Dourado. (Arquivo .pdf em CD ROM, 9p.).

BOSÍSIO, Paulo. 100 anos de Max Rostal. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n. 12, p.105-110, julho/dezembro. 2005.

BRAGA, Mercia Arenari. Flausino Vale: O Paganini Nacional. **Todarte**, Belo Horizonte, ano 1, junho. 1957.

BROWN, Maurice J.E. Characteristic piece. In: **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2015. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05443>>. Acesso em: 05 de agosto de 2015.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um violonista-compositor brasileiro**: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música. 2006. 148f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CASAVECHIA, Katiúcia Cezário. Dança como atividade para deficientes intelectuais. **Revista Mensagem da APAE** (Textos Técnicos), Brasília, ano 40, n. 95, p.52-53, fevereiro. 2008.

CHOPIN, Frederic. **Minor Works for piano**. Cracow: Polish Music Publications, 1963. 12 partituras (72p.) Piano.

CHOPIN, Frédéric. **Sonata op. 35 nº 2**. 1837 (3.º mov.), 1839 (movimentos restantes). 1 partitura (5p.). Piano. Disponível em: <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/30307>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2015.

COLTON, Russel J. **Differences between violin and viola technique**. The School Musician, Director and Teacher. Michigan: Ammark Publishing Company, vol.41, p.30, 1969.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. 1 ed. Brasília e Curitiba: Autor, 2000. 259p.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!**: festas e danças populares. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

COSTA, Cleonildes Aquino da. **Festa junina: síntese de uma mistura cultural**. 2012. 36 f. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) — Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Sena Madureira, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10483/5645>>. Acesso em: 10 de julho de 2015.

CRUZ, Cláudio. **Flausino Vale e o violino brasileiro**. São Paulo: Editora Clássicos. 2011. 1 CD.

_____. **Prelúdio nº 2, Tico-Tico, de Flausino Vale**. Gravação de performance em vídeo do website Youtube. Canal Grandes Músicos Oficial. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BDYDF18xr3Y>>. Acesso em: 03 de setembro de 2014.

EGG, André Acastro. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. 2004. 242f. (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

DOURADO, Henrique Autran. **O Arco dos Instrumentos de Cordas**: breve histórico, suas escolas e golpes de arco. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 100 p.

EITLER, Esteban. **Acalanto**: para Paulo Antonio. Buenos Aires: Ediciones Musicales Polítoria, 1948, para piano. 1 partitura ([2] p.)

FEICHAS, Leonardo Vieira. **Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, de Flausino Valle**: Observações teórico-práticas para sua interpretação. 2013. 232f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FERRETE, J.L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja?. Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1985. 131 p.

FINE, Burton. **Studying violin before viola?** The Instrumentalist Publishing Co., Northfield, vol.34, p.66-68, 1979.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing**. New York: Carl Fischer, 2000. v.1 (2v).

FRÉSCA, Camila. **Uma extraordinária revelação de arte**: Flausino Vale e o violino brasileiro. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2010. 206 p.

_____. Flausino Vale e os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo, SP. **Anais...Teoria e Análise Musical** São Paulo, SP: Instituto de Artes da UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CFrasca.pdf>. Acesso em: 30 de março de 2015.

_____. **Flausino Vale e o panorama do violino brasileiro no século XX**. São Paulo: Dugu Pós-Produção LTDA-ME, 2011. Radiodocumentário online. Disponível em: <http://www.arpub.org.br/inscricao/index.php?option=com_content&view=article&id=10:flausino-vale-e-o-panorama-do-violino-brasileiro-no-sec-xx&catid=1:radiodocumentario&Itemid=1>. Acesso em: 08 de março de 2013.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing & teaching**. 2a. ed. 144p. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1985.

GALVÃO, Claudio Augusto Pinto. **Alguns compassos. Câmara Cascudo e a música (1920/1960)**. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-20062011-111223/>>. Acesso em: 09 de julho de 2015.

GIL, Thais Nogueira. **Meninas de sinhá**: a reinvenção da vida nas tramas do discurso musical. 2008. 190f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GLOCER, Sílvia. **Guillermo Graetzer. Judaísmo y exilio: las palabras ausentes**. Latin American Music Review, Texas, v. 33, fascículo 1, p. 65-101. 2012. Acesso em: 21 de julho de 2015, de "Project MUSE database".

- GOULART, J.A. **Tropas e tropeiros na formação do Brasil**. V. 4. Coleção Temas brasileiros. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1961. 267 p.
- GUERRA-PEIXE, César. **Três Peças para Viola e Piano**. São Paulo. 1957. 1 partitura (13p.). Viola e Piano. Fotocópia de manuscrito.
- GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Organizado por Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2007. 277p.
- GUIMARÃES, J. M. **Flausino Vale: compositor e violinista**: Blog desenvolvido por José Maurício Guimarães em agosto de 2009. Disponível em: <http://flausinovale.blogspot.com.br/> e <<http://www.reocities.com/SoHo/Courtyard/6312/index.html>>. Acesso em: 08 mar. 2013.
- HINSON, Maurice. **The Pianist's guide to transcriptions, arrangements, and paraphrases**. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1990.
- Aurélio Buarque de. Prelúdio. In: _____. **Novo Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v.1. 1986. p. 1384.
- HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. **Empirical Musicology Review**: The Ohio State University Libraries, Ohio, v. 4, n. 3, p.103-122, julho. 2009.
- KENNAN, Kent; GRANTHAM, Donald. **The Technique of Orchestration**. 5. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1997. 411p.
- KUBALA, Ricardo. **A escrita para viola nas sonatas com piano Op.11 nº4 e Op.25 nº4 de Paul Hindemith**: Aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. 2004. 123f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- LAVIGNE, Marco; BOSÍSIO, Paulo. **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola**. Não publicado. Rio de Janeiro, 1999. 62p.
- LEE, Hsiaopei. **The History of Viola Transcriptions and A Comprehensive Analysis of the Transcription for Viola and Piano of Beethoven's Violin Sonata Op. 30, Nº 1**. 2005. 159f. Tese (Doutorado em Música) – College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Ohio, EUA, 2005.
- MENDES, André Nobre. **Música brasileira para viola solo**. 2002. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- MENUHIN, Yehudi; PRIMROSE, William. **Violin and Viola**. Reedição da 1. ed. de 1976. Londres: Kahn & Averill, 1991. 250p.
- MILEWSKY, J. **Flausino Vale**: O Paganini brasileiro. Rio de Janeiro: Europa empresa gráfica e editora IBM Brasil, 1985. [1 livro + 1 disco EP]. 63p.
- MILEWSKY, J. **Flausino Vale**. São Paulo: Itaú Cultural/Funarte, 1994. 1 CD. (Seleção de 21 dos 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só).
- MIZAEL, Hellen Dias. **Sonata para Viola e Piano (1950) de Camargo Guarnieri**: estudo técnicointerpretativo e tratamento editorial. 2011. 135f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

ORSI, Ivana Paris. **Pequena Suite de Villa-Lobos**: transcrição para viola e piano. 2000. 159f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

PAGANINI, Niccolò; RABY, Leon. **24 caprices for viola solo**: op.1. Transcrição de partitura dos *24 caprichos para violino solo*. New York: International Music Company, 1949. 1 partitura (51p.). Viola.

PILGER, Hugo Vargas. Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música XV, 2010, Rio de Janeiro, RJ. **Anais...** Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, RJ: Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2010 (p.759).

PRESGRAVE, Fábio. Entrevista com Italo Babini. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 265-278, junho. 2013.

PRIMROSE, William. Prefácio. In: BACH, Johann Sebastian; PRIMROSE, William. **Five suites for the viola**. Partitura. EUA: G. Schirmer, Inc., 1978. 1 partitura (44p.). Viola.

RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. **Festas juninas, festas de São João**: origens, tradições e história. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.

REBELLO, Ana Isabel Ferreira. **Semelhanças e disparidades no ensino e na execução da viola e do violino**. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em musicologia) - Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2011.

REIS, Carlos Aleixo dos. **A performing edition of Brazilian modern music for viola**. 2006. 117f. Tese (Doutorado em Música) – Shenandoah Conservatory, Shenandoah University, Winchester, USA, 2006.

RILEY, Maurice. **The History of the Viola**. Vol. I. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1993. 396p.

_____. **The History of the Viola**. Vol. II. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1991. 454p.

SALLES, Marena Isdebski. **Arquivo Vivo Musical**. 1. ed. Brasília: Thesaurus, 2007. 160p.

SALLES, Mariana Isdesbski. **Arcadas e golpes de arco**: a questão da técnica violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 2004. 143p.

SCHWANDT, Erich; LAMB, Andrew. March. In: **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2015. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40080>>. Acesso em: 26 de maio de 2015.

STEBLIN, Rita. STEBLIN, Rita. **Who Died? The Funeral March in Beethoven's Eroica Symphony**. The Musical Quarterly, Oxford, vol. 89, n. 1, p. 62-79, 2006. Publicado pelo site da Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25172831>>. Acesso em: 12/03/2014 00:49>.

TERTIS, Lionel. **My Viola and I**. 2. ed. Amersham: Bucks, 2008. 186p.

TULLIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauo e Fernando Iazzetta: Análise, edição e performance de obras

selecionadas. In: XV Congresso da ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro, RJ.
Anais... Comunicações, Rio de Janeiro, 2005. p.296-303.

VALE, Flausino Rodrigues. **Calidoscópio Flausino Vale interpreta Flausino Vale**. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil, 1923. 1 EP.

_____. **Calidoscópio (versos)**. Belo Horizonte: Typ. do Diário de Minas, 1923.

_____. **Elementos de folclore musical brasileiro**. 2. ed. Belo Horizonte: Companhia Editora Nacional, 1936.

_____. **Batuque**: Violino só (Prelúdio N.º1). Belo Horizonte: [cópia do original, sem informações de edição], [194-]. 1 partitura [1f.]. Violino.

_____. **Músicos Mineiros**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948. 27p.

_____. **Elementos de folclore musical brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1972. 140 p.

VALE, Flausino Rodrigues; ABREU, Vítor Chagas de; REIS, Carlos Aleixo dos. **Prelúdio N.º 1, Batuque**. [Transcrição]. In: **Anais...** Revista eletrônica, p.30. Belo Horizonte: Selo Minas de Som (ESMU-UFMG), 2015. 1 partitura [1p.]. Viola.

VALE, Flausino Rodrigues; FRÉSCA, Camila; CRUZ, Cláudio. **26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só**. São Paulo: Editora da Orquestra Sinfônica do estado de São Paulo, 2011. 1 partitura (59p.). Violino solo.

VALE, Flausino Rodrigues; PRIMROSE, William; HEIFETZ, Jascha. **Ao pé da fogueira ("By the Bonfire") from Prelúdio XV**. Partitura. EUA: Carl Fischer, 1945. 1 partitura (3p. + 3p.). Viola e piano.

VALLE, Flausino Rodrigues. **Batuque (para violino só)**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, [1945?]. 1 partitura [3f.]. Violino.

_____. **Dois Prelúdios (para violino só)**: N.º XI - *Casamento na Roça*, N.º XV - *Ao Pé da Fogueira* [cópia do original] 1945?. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e C.º. 2 partituras (3p.). Violino.

_____. **Batuque**. 1942. 1 partitura (1f.). Violino.

VOLMER, Berta. **O que aconteceu depois de Flesch?**. Palestra proferida na Reunião anual da ESTA (Associação Européia de Professores de Cordas). Holanda, 1980.

VOLPE, Maria Alice. Período romântico brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 133-151, novembro. 1994.

ZEYRINGER, Franz. **Literatur für Viola**. Schönwetter. Hartberg, 1976. 418p.

WOLFF, Hellmuth Christian. **Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts**. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theatres in Zeitalter des Barock. Berlim: Verlagsgesellschaft, 1937.