

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Música

Rodrigo Santana de Souza

EXCERTOS ORQUESTRAS DO REPERTÓRIO SINFÔNICO BRASILEIRO PARA
VIOLA: Proposições para o estudo e aprendizado da técnica do instrumento

Belo Horizonte
2023

Rodrigo Santana de Souza

**EXCERTOS ORQUESTRAS DO REPERTÓRIO SINFÔNICO BRASILEIRO PARA
VIOLA: Proposições para o estudo e aprendizado da técnica do instrumento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Belo Horizonte
2023

S729e

Souza, Rodrigo Santana de.

Excertos orquestrais do repertório sinfônico brasileiro para viola [manuscrito]: proposições para o estudo e aprendizado da técnica do instrumento / Rodrigo Santana de Souza. - 2023.
113 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para viola. 3. Viola - Estudos e exercícios. 4. Musica orquestral.
I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Rodrigo Santana de Souza**, em 28 de junho de 2023, 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. Jessé Máximo Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis**, Vice diretor(a) de unidade, em 30/06/2023, às 08:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jessé Máximo Pereira**, Professor do Magistério Superior, em 30/06/2023, às 09:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emerson Luiz De Biaggi**, Usuário Externo, em 30/06/2023, às 19:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2362121 e o código CRC 0EB64A36.

*Dedico este trabalho à minha querida mãe
Fátima (in memoriam) e à minha amada esposa
Dayse.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, o Grande Arquiteto que nos guia iluminando nosso caminho em direção à senda da virtude e do conhecimento. Agradeço aos esforços e abdicção de minha querida mãe (*in memoriam*), minha avó (*in memoriam*) e minhas tias, os quais sem estes não teria acesso à educação que me proporcionaram.

Agradeço minha amada esposa Dayse, grande amor da minha vida, por ser um porto seguro e bússola em meus momentos de maior aflição, sempre me concedendo apoio incondicional. Agradeço ao meu querido professor e orientador Carlos Aleixo dos Reis pelo apoio e por acreditar neste trabalho, sempre disposto a me guiar e me ajudar.

Agradeço a minha querida aluna e amiga Yasmim Santa Brígida, pelas inúmeras vezes em que solicitei sua ajuda para corrigir ou revisar meus trabalhos ao longo desse mestrado, não me negando auxílio em nenhum momento e à secretaria do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, em nome da senhora Geralda Moreira, Bárbara Lemos e Ariálisson Freitas, pela paciência e solicitude em me auxiliar nas questões administrativas que precisava resolver, mesmo de uma distância tão longa (Belém – Belo Horizonte).

“... dedilhar a viola como se fosse análoga ao violino tem sido a queda da maioria dos violistas, e o erro ainda persiste.”

William Primrose (1904-1982)

RESUMO

Excertos orquestrais são a principal ferramenta avaliativa em processos seletivos de orquestras nacionais e internacionais. Contudo, nessas audições a música orquestral brasileira não é contemplada. Existem poucos registros em grades curriculares de escolas de músicas, conservatórios e universidades, onde a prática do estudo de excertos orquestrais de repertórios sinfônicos brasileiros são desofuscados e estudados. Nesse contexto, os excertos da música sinfônica brasileira têm as mesmas dificuldades técnico-interpretativas de excertos orquestrais de uso tradicional. Esta pesquisa analisa em que medida uma extração de excertos orquestrais do repertório sinfônico brasileiro contribui para o aprendizado e o conhecimento técnico do violista, por meio de uma seleção de repertórios brasileiros. A pesquisa também propõe incentivar a inclusão deste material nas audições para os cargos de músicos nas orquestras brasileiras e como um complemento técnico ao estudo diário do violista em formação. A abordagem utilizada é a qualitativa bibliográfica e quantitativa.

Palavras-chave: viola; excertos orquestrais; música brasileira; estudos de viola; seleção orquestral.

ABSTRACT

Orchestral excerpts are the main evaluation tool in selection processes for national and international orchestras. However, in these auditions, Brazilian orchestral music is not contemplated. There are few records in the curriculum of music schools, conservatories and universities, where the practice of studying orchestral excerpts from Brazilian symphonic repertoires is unobscured and studied. In this context, excerpts from Brazilian symphonic music have the same technical and interpretative difficulties as orchestral excerpts in traditional use. This research analyzes to what extent an extraction of orchestral excerpts from the Brazilian symphonic repertoire contributes to the learning and technical knowledge of the violist, through a selection of Brazilian repertoires. The research also proposes to encourage the inclusion of this material in auditions for positions of musicians in Brazilian orchestras and as a technical complement to the daily study of the violist in formation. The approach used is qualitative bibliographical and quantitative.

Keywords: viola; orchestral excerpts; brazilian music; viola studies; orchestral selection.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Frontispício da obra “ <i>Selva de Varii Passaggi</i> ” | 17 |
| Figura 2 - <i>La Madonna degli Arnaci</i> de Gaudencio Ferrari..... | 20 |
| Figura 3 - Criança com <i>Viola</i> de Gaudencio Ferrari..... | 21 |
| Figura 4 - Lira da <i>Braccio</i> | 23 |
| Figura 5 - Frontispício da ópera “ <i>L’orfeo</i> ” de Claudio Monteverdi..... | 26 |
| Figura 6 - Trecho do prólogo da ópera “ <i>Il ritorno d’Ulisse</i> ” de Claudio Monteverdi.... | 27 |
| Figura 7 - Trecho do primeiro ato da ópera “ <i>Messalina</i> ” de Carlo Pallavicini..... | 29 |
| Figura 8 - Trecho do segundo estudo de Rudolphe Kreutzer..... | 45 |
| Figura 9 - Variações de golpes de arco para o estudo de Kretuzer..... | 45 |
| Figura 10 - Variações de golpes de arco para o estudo de Kretuzer..... | 45 |
| Figura 11 - Excerto para viola da Sinfonia nº 40 de W. A. Mozart..... | 46 |
| Figura 12 - Excerto para viola da ópera <i>Rienzi</i> de R. Wagner..... | 47 |
| Figura 13 - Excerto para viola da Sinfonia nº 41 de W. A. Mozart..... | 48 |
| Figura 14 - Excerto para viola da Sinfonia nº 4 de J. Brahms..... | 48 |
| Figura 15 - Excerto para viola da Sinfonia nº 5 de D. Shostakovich..... | 49 |
| Figura 16 - Excerto para viola da obra <i>Bachianas Brasileiras nº 2</i> | 54 |
| Figura 17 - Excerto para viola da obra <i>Bachianas Brasileiras nº 2</i> , c. 1-4..... | 56 |
| Figura 18 - Excerto para viola da obra <i>Bachianas Brasileiras nº 7</i> , c. 6-9..... | 58 |
| Figura 19 - Excerto para viola da obra <i>Bachianas Brasileiras nº 7</i> , c. 1-2; 19-21..... | 59 |
| Figura 20 - Excerto para viola da obra <i>Bachianas Brasileiras nº 7</i> , c. 5-7; 10 ao fim..... | 61 |
| Figura 21 - Excerto para viola da obra <i>Bachianas Brasileiras nº 7</i> , c. 6-7; 8-9..... | 63 |
| Figura 22 - Excerto para viola da obra <i>Bachianas Brasileiras nº 9</i> , c. 2-4; 5-6..... | 64 |
| Figura 23 - Excerto para viola da obra <i>Fantasia para saxofone W490</i> | 65 |
| Figura 24 - Excerto para viola da obra <i>Floresta do Amazonas</i> , c. 22-23..... | 66 |
| Figura 25 - Excerto para viola da obra <i>Floresta do Amazonas</i> , c. 61-62..... | 67 |
| Figura 26 - Excerto para viola da obra <i>Floresta do Amazonas</i> , c. 54-57..... | 68 |
| Figura 27 - Excerto para viola da obra <i>Floresta do Amazonas</i> , c. 68-69..... | 69 |
| Figura 28 - Excerto para viola da obra <i>Floresta do Amazonas</i> , c. 105..... | 70 |
| Figura 29 - Excerto para viola da obra <i>Floresta do Amazonas</i> , c. 130 ao fim..... | 71 |
| Figura 30 - Excerto para viola da obra <i>Floresta do Amazonas</i> , c. 148 ao fim..... | 72 |
| Figura 31 - Excerto para viola da obra <i>Chôros nº 6</i> , c. 16..... | 73 |
| Figura 32 - Excerto para viola da obra <i>Chôros nº 6</i> , c. 60-65..... | 74 |
| Figura 33 - Excerto para viola da obra <i>Chôros nº 10</i> , c. 15-17..... | 75 |
| Figura 34 - Excerto para viola da obra <i>Chôros nº 10</i> , c. 167-171; 201-214..... | 76 |
| Figura 35 - Excerto para viola da obra “ <i>O Guarany</i> ”, c. 44-52..... | 78 |
| Figura 36 - Excerto para viola da obra <i>Sinfonia nº 6</i> , c. 27-36..... | 79 |
| Figura 37 - Excerto para viola da obra <i>Elegia</i> , c. 25-43..... | 80 |
| Figura 38 - Excerto para viola da obra <i>Pasárgada em noites e luzes</i> | 81 |
| Figura 39 - Excerto para viola da obra <i>Suite Popular – I. Dobrado</i> | 83 |
| Figura 40 - Excerto para viola da obra <i>Batuque (Danza di Negri)</i> | 84 |
| Figura 41 - Excerto para viola da obra <i>Cinematográfica</i> | 86 |
| Figura 42 - Excerto para viola da obra <i>Seis Valsas Humorísticas</i> | 87 |
| Figura 43 - Excerto para viola da obra <i>Sinfonia em Sol menor</i> | 88 |
| Figura 44 - Excerto para viola da obra “ <i>O Garatuja</i> ” – Folha 1..... | 90 |
| Figura 45 - Excerto para viola da obra “ <i>O Garatuja</i> ” – Folha 2..... | 91 |
| Gráfico 1 - Instituição onde estudou (Violistas)..... | 95 |
| Gráfico 2 - Instituição onde estudou (Maestros)..... | 95 |

| | |
|---|-----|
| Gráfico 3 - Vínculo principal..... | 96 |
| Gráfico 4 - Conhecimento da existência de excertos orquestrais brasileiros..... | 96 |
| Gráfico 5 - Utilização de excertos brasileiros em seleções orquestrais..... | 98 |
| Gráfico 6 - A importância de excertos da música brasileira..... | 99 |
| Gráfico 7 - Sua orquestra solicita excertos da música brasileira..... | 100 |
| Gráfico 8 - Presença em banca de seleções orquestrais..... | 100 |
| Gráfico 9 - Estaria disposto a utilizar excertos da música brasileira..... | 101 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1 – Instrumental da Orquestra de Mannheim..... | 31 |
| Tabela 2 – Quadro demonstrativo dos excertos orquestrais para viola catalogados..... | 92 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 14 |
| 1 A VIOLA..... | 16 |
| 1.1 Aspectos históricos | 16 |
| 1.2 A identidade da viola e do violista na evolução histórica da orquestra..... | 24 |
| 2 EXCERTOS ORQUESTRAS | 35 |
| 2.1 Origens históricas dos excertos orquestrais | 35 |
| 2.2 Publicações de excertos como contributo a processos seletivos orquestrais por meio da preparação técnica do instrumentista | 39 |
| 2.3 Excertos orquestrais como ferramenta pedagógica para o estudo da viola | 42 |
| 2.4 Excertos orquestrais da música sinfônica brasileira | 50 |
| 3 A PESQUISA DE EXCERTOS ORQUESTRAS DA MÚSICA BRASILEIRA PARA VIOLA | 53 |
| 3.1 Excertos orquestrais da música sinfônica de compositores brasileiros como recurso pedagógico para violistas..... | 54 |
| 3.2 Análise e discussão dos dados coletados | 95 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 102 |
| REFERÊNCIAS..... | 104 |
| APÊNDICES | 110 |
| Formulários de Pesquisa | 110 |

INTRODUÇÃO

Excertos orquestrais são comumente encontrados em estudos de repertório tradicional da viola e em diversos instrumentos de orquestra, sendo suas primeiras publicações datadas da primeira metade do século XIX. Contudo, ao longo da história a viola lidou com a subserviência dentro da orquestra, lhe sendo reservadas partes consideradas preenchimentos harmônicos com poucas ou nenhuma dificuldade técnica. Este cenário acabou por atrair instrumentistas de péssima qualidade para a viola. Somente com o advento das grandes orquestras do período romântico, foi onde este instrumento começa a ganhar notoriedade em relação ao repertório orquestral, camerístico e solístico.

Dentro das possibilidades profissionais para um violista existem duas áreas distintas: a primeira é área acadêmica-pedagógica em escolas de músicas, conservatórios e universidades; e a segunda é a carreira como *performer*, seja como solista, músico de câmara, músico em eventos e em orquestras profissionais.

As oportunidades para o desenvolvimento de uma carreira musical no quesito execução são encontradas, principalmente, nos grupos sinfônicos e, devemos lembrar, que são raros os instrumentistas que se tornam solistas profissionais ou que façam parte somente de grupos camerísticos como principal ocupação.

Com o passar do tempo, o processo seletivo de orquestras sinfônicas passou de meras indicações de colegas ou professores de música a testes mais complexos, onde, além do domínio técnico e musical de obras originalmente escritas para o instrumento, tornou-se necessário o conhecimento e expertise em excertos orquestrais.

O estudo de excertos orquestrais exige do músico a competência, concentração e aproveitamento, contudo, ainda não é utilizado em todo o seu potencial como meio técnico instrumental de apoio às metodologias existentes ao estudo da viola. Tradicionalmente no Brasil, o violista é treinado para ser solista e o tempo de aula nem sempre é suficiente para trabalhar mais do que o repertório e exercícios técnicos exigidos pelo instrumento. Isso explica o motivo da escassez do material a esse respeito, principalmente no que tange a bibliografia em repertórios brasileiros.

A preparação de grande parte dos violistas brasileiros é realizada por meio de materiais didáticos europeus e/ou norte-americanos, onde são encontrados o “grande repertório da música universal de concerto”.

Nas instituições de ensino musical brasileiras há um crescimento na procura de instrumentistas por disciplinas que contemplem o estudo de excertos orquestrais. No entanto,

mesmo com esta crescente procura, ainda há uma lacuna no ensino musical brasileiro uma vez que há poucos registros desta disciplina nas grades curriculares das instituições de ensino e quando há, normalmente é fruto de um projeto de extensão de um professor independente que possui ou possuiu ampla vivência no mundo orquestral e, não contempla a música orquestral brasileira.

Em face deste cenário, chegamos à delimitação: Em que medida o estudo de excertos orquestrais de compositores brasileiros, como ferramenta pedagógica, assume o protagonismo durante o período de formação do violista?

A prática do estudo de excertos orquestrais, como mencionado antes, é um componente essencial para a formação do instrumentista de orquestra, pois tocar um excerto pode ser algo tão ou mais exigente que o repertório solístico. Essa prática diária de estudos orquestrais além de contribuir com o desempenho técnico instrumentista, contribui para o aperfeiçoamento da leitura à primeira vista, já que a própria natureza de um excerto orquestral o torna um objeto de estudo de características peculiares que desafiam até os mais experientes músicos de orquestra abrangendo uma infinidade de passagens dentro do repertório orquestral.

A catalogação de excertos orquestrais brasileiros para viola pode ser direcionada a um estudo de repertório e à aplicação de prova orquestral, já que o material didático que é utilizado atualmente não contempla a produção orquestral brasileira. A confecção de uma edição de excertos de músicas orquestrais brasileiras tem o intuito de ampliar o acesso e o estudo do repertório tanto para estudantes quanto para profissionais da área.

Esta pesquisa toma como base o trabalho de mestrado da autora Adriana Holtz (2016), que catalogou, editou e publicou excertos orquestrais da música brasileira para violoncelo, destacamos do repertório sinfônico brasileiro para viola os trechos que apresentem passagens de maior desafio técnico, com sugestões de dedilhados e arcadas.

Podemos afirmar que até o momento não há registros de compilações para a viola de excertos orquestrais da música brasileira. Esse fato cria um quadro de dificuldades de interpretação de suas especificidades, uma vez que a referência passa a ser exclusivamente o repertório internacional.

O trabalho justifica-se pela necessidade do mapeamento desses excertos de modo a assegurar ao violista, que busca uma formação completa, os aspectos práticos e teóricos da performance desse repertório à viola. Este trabalho poderá ser incluído em processos seletivos orquestrais brasileiros e como material complementar a formação do violista.

1 A VIOLA

1.1 Aspectos históricos

A viola, de acordo com o autor Francisco Nascimento (2017), recebe diversos nomes em diferentes territórios como: *Viola, Alto, Tenor, Quintte, Bratschen, Violeta, Viola d'arco*. Em nosso país, Brasil, assumiu o nome de viola, podendo ser confundida com a viola caipira. Tal escolha se dá pelo fato da forte influência italiana por meio das companhias de ópera que desembarcavam aqui ou dos imigrantes que trouxeram sua cultura e idioma consagrando este instrumento com o termo do italiano, viola. A viola é um instrumento intermediário entre o violino e o violoncelo de tessitura média, e, como enfatiza Lawson (1999), não possui os agudos brilhantes do violino e nem os graves escuros do violoncelo.

A execução da viola é bastante peculiar, pois o instrumento possui características que o tornam único, muito embora a forma de execução em relação, principalmente, à postura do violino e da viola, para uma pessoa não treinada, pode ser objeto de confusão a ponto de serem o mesmo. Contudo, segundo Nascimento (2017), com um olhar mais atento é possível que mesmo uma pessoa leiga possa distinguir as principais diferenças entre eles.

A viola é frequentemente descrita como um grande violino, pois ambos os instrumentos compartilham muitas características de design, física, construção e aparência. O instrumento é afinado uma quinta abaixo do violino e, enquanto o corpo de um violino tem um tamanho padronizado mantendo-se quase sempre da mesma dimensão, ou seja, 14 polegadas ou 35,5 cm de comprimento (REBELLO, 2011).

A viola possui um tamanho de corpo que pode variar em até quatro polegadas, o que afeta diretamente a largura de sua base, variando conseqüentemente a proporção do seu comprimento, afetando principalmente o tempo de adaptação do violista à diferentes instrumentos por não haver um tamanho padrão, como é o caso do violino e do violoncelo (PAGLIARO, 2015; NASCIMENTO, 2017). Mas para entendermos melhor as diferenças entre o violino e viola, precisamos entender primeiro os fatos históricos que permeiam a origem desses instrumentos.

Vamos retornar à Itália do século XVI, onde, Francesco Rognoni Taeggio¹, um importante cavaleiro da corte papal, descreve brevemente vários instrumentos e a forma como são tocados em seu tratado *Selva de Varii Passaggi*, publicado em 1620. Em seu parágrafo mais

¹ 1570-1626.

longo, Rognoni nos descreve a família de instrumentos da “*viola da braccio*”², como ele mesmo os cita, da qual o violino é o mais famoso. O autor começa com um aviso de que se os instrumentistas não aprenderem a tocar de maneira doce e uniforme, eles produzirão sons ásperos e desagradáveis (KITE-POWELL, 2012).

Esse testemunho de um importante compositor italiano nos dá uma visão de que tanto o violino quanto a viola já coexistiam em pleno século XVI e que não despertavam tanto entusiasmo como vieram a despertar nos séculos posteriores.



Figura 1 – Frontispício da obra “Selva de Varii Passaggi” de Rognoni Taeggio. Fonte: <https://www.goodreads.com/book/show/51181294-selva-de-varii-passaggi-secondo-l-vso-moderno>

A *viola de braccio*, especialmente o violino, é um instrumento em si mesmo grosseiro e áspero, se não for temperado e adoçado por uma reverência doce. Que isso sirva de lição para aqueles instrumentistas que têm uma certa maneira grosseira de tocar sem usar suavemente o arco inteiro na viola, mas que o levantam com tanta força que fazem mais barulho com o arco do que com som. Além disso, eles não curvam quatro colcheias ou semicolcheias que são iguais uma à outra, mas saltam com o arco na viola para que pareçam devorar as notas, não deixando que todas sejam ouvidas com

² Viola do braço, tradução livre.

uma reverência igual nas cordas como os bons instrumentistas fazem³ (KITE-POWELL, 2012, p. 191).

Para esta pesquisa, não há como falar da origem da viola sem mencionar o violino, pois provavelmente toda a família do violino surgiu praticamente na mesma época, durante o final do período renascentista, não sendo uma invenção oriunda a partir do nada, e sim, o resultado da união das melhores características dos instrumentos que os precederam numa gradual evolução de diversas tentativas até o surgimento da forma ideal (RILEY, 1980; NELSON, 2003; LAINÉ, 2010; NASCIMENTO, 2017).

A viola, assim como toda a família do violino, é um cordofone, que são instrumentos de caixa acústica com cordas tensionadas, onde o som é produzido por meio de um atrito de um arco com uma crina animal ou vegetal, tendo se mantido assim durante séculos. Podemos encontrar exemplos destes instrumentos por todo o mundo como é o caso do *Ravanastron* indiano, o *Erhu* chinês, o *Crwth* gaulês, o *Rebab* árabe e ainda as *Vielas* medievais na Europa (ARCIDIACONO, 1973; NASCIMENTO, 2017).

De acordo com Riley (1980) a evidência impressa sobre o desenvolvimento inicial da família do violino é bastante limitada a pequenos tratados que fornecem informações não muito contundentes e que necessitam de clareza. Muitos escritores italianos como Giovanni Lanfranco⁴ (1582-1647), Silvestro di Ganassi dal Fontego⁵ (1492-1550) e o escritor alemão Martin Agricola⁶ (1486-1556) descrevem instrumentos de três ou quatro cordas, sem trastes e afinados em quintas, os quais podem ter sido violinos ou seus protótipos.

O design final do violino resultou da busca dos *luthiers* para criar um instrumento que incorporasse três qualidades: um potencial acústico maior do que outros instrumentos de arco existentes; um modelo esteticamente atraente e um instrumento que pudesse ser segurado e tocado com a máxima facilidade (RILEY, 1980).

Muitos autores, estudiosos da história dos instrumentos de cordas, sugerem que os protótipos da família do violino tenha surgido ao norte da Itália e que Gasparo da Salò, de Brescia⁷ ou Andrea Amati⁸, de Cremona tenham sido seus primeiros *luthiers*. Outros

³ Da qui imparino coloro i quali hano un certo sonar crudo senza stender l'arco sopra la viola e lo levano con tanto impeto che fanno più strepito con l' arco che col suono, di più ancora non sanno tirar quattro crome o semicrome che siano l'una eguale a l'altra, ma vano saltando con l'arco sopra la viola che par divorano le note, non facendole tutte con l'arco eguale, ben serrato alla viola, come fanno i buoni suonatori. Tradução livre.

⁴ *Scintille di Musica* (Brescia, 1553).

⁵ *Regola Rubertina* (2 vols., Veneza, 1542-3).

⁶ *Musica Instrumentalis Deutsch* (diversas edições, Wittemberg, 1528-9 a 1545).

⁷ 1540 - 1609

⁸ c. 1505 - 1577

historiadores apontam para Gasparo Duiffopruggar⁹, de Lyon, como o primeiro construtor de violino, muito embora não haja de fato provas que este *luthier* tenha trabalhado com violinos, pois seu ramo principal era a construção de violas da gamba, outro importante cordofone, mas um parente distante da família do violino (RILEY, 1980).

Em seu livro, *Gaudenzio Ferrari: His School and the Early History of the Violin*¹⁰, Emanuel Wintemitz (1967) recorreu às pinturas italianas do início do século XVI, devido à falta de provas escritas relativas aos primórdios da família do violino, particularmente às obras de Gaudenzio Ferrari¹¹ com o intuito de encontrar evidências pictóricas que o auxiliassem a resolver esta dúvida (WINTEMITZ, 1967; RILEY, 1980).

Wintemitz (1967), após várias análises em trabalhos pictográficos renascentistas, sugeriu que Ferrari foi provavelmente um construtor de instrumentos e talvez tenha experimentado a forma emergente de um instrumento que se tornaria o violino, trabalhando no norte de Milão vários anos antes de Andrea Amati começar a construir violinos em Cremona e várias décadas antes de Gasparo da Salò iniciar a construção de instrumentos em Bréscia. Por meio de uma resenha a respeito das obras de Ferrari, Wintemitz (1967) concluiu que o artista provavelmente foi um dos primeiros *luthiers* a experimentar e fazer instrumentos em uma forma semelhante ao violino contemporâneo.

A mais antiga pintura conhecida de um violino, segundo Wintemitz (1967), aparece na obra intitulada “*La Madonna degli Aranci*”¹² (Fig. 2), de autoria de Ferrari, pintada entre 1529-30 e localizada na Igreja de São Cristóvão em Vercelli, a oeste de Milão. Alguns dos instrumentos de arco nas obras de Ferrari tendem a ter uma relação distante com os protótipos da família do violino, onde podemos encontrar tal semelhança na obra “*Criança com Viol*” (Fig. 3).

Muito embora esses instrumentos não tenha a forma ou a semelhança de um violino, os mesmos possui 4 cordas, furos em forma de “*f*” e uma voluta, ou seja, muitas das características que viriam a ser o diferencial entre a família do violino e outros instrumentos de arco.

⁹ Também conhecido por Kaspar Tieffenbrucker (1514 - c. 1570)

¹⁰ Gaudenzio Ferrari: Sua Escola e a História Antiga do Violino. Tradução livre.

¹¹ Pintor, escultor, arquiteto e músico, intérprete de Lira e Alaúde, 1471 – 1546.

¹² Madonna das Laranjeiras, tradução livre.



Figura 2 - La Madonna degli Aranci, autor Gaudenzio Ferrari. Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/833447474763805703/>



Figura 3 - *Criança com Viol*, autor Gaudenzio Ferrari. Fonte: <https://dia.org/search?keys=gaudenzio%20ferrari>

Segundo Riley (1980), a diversidade de tipos e formas de instrumentos curvados retratados nas pinturas de Ferrari sugerem que os *luthiers* do norte da Itália estavam fazendo uma quantidade considerável de experimentação durante o início do século XVI. As pinturas de Ferrari indicam que a forma do violino se desenvolveu antes ou durante esse período e esta forma do instrumento, como a conhecemos nos dias de hoje, era na verdade um refinamento de várias formas que os *luthiers* do norte da Itália e de outros lugares vinham experimentando.

Boyden (1965) e Kolneder (1972) (*apud* RILEY, 1980) afirmam haver evidências cronológicas relacionadas às origens da família do violino na primeira metade do século XVI. Tais evidências nos mostram com clareza que a produção de violinos e violas não era exclusiva de Andrea Amati e Gasparo da Salò, e os instrumentos dessa família provavelmente eram tocados antes dos períodos produtivos desses *luthiers*.

De acordo com Nelson (2003), uma das referências mais antigas do violino é um documento oficial do tesouro da corte italiana de Savoia, o qual, datado de 17 de dezembro de 1523, atesta o recibo de pagamento de “*trompetes et vyollons de Verceil*¹³”, sendo Vercelli a cidade onde a primeira pintura de um violino apareceu em 1529/30, de Gaudenzio Ferrari e foi por volta de 1550 que os quatro membros da família do violino (violino, viola, violoncelo e

¹³ Trompetes e violinos de Verceli. Tradução livre.

contrabaixo) já se encontravam estabilizados como descrito no livro *Epitome Musical* de Frenchman Jambe de Fer, o qual concedeu a afinação moderna ao violino e viola.

Possivelmente, o desenho final do violino evoluiu junto com algumas das outras formas ilustradas nas pinturas de Ferrari e alguns modelos foram gradualmente descartados em favor daquele que teve a aceitação mais favorável por parte de compradores e músicos da época.

Durante a idade média na Europa, foram encontrados uma grande variedade de outros instrumentos de arco que antecederam a família do violino, como por exemplo a família das violas da gamba, porém, segundo Nelson (2003), esta provavelmente surgiu na mesma época que a família do violino ou um pouco antes, mas ainda no período renascentista e não podemos considerar a família da viola da gamba como antecessoras da família do violino, já que possuem um modo bastante peculiar de execução.

A palavra Viola se tornou um termo genérico para qualquer instrumento de arco na Itália no começo do século XVI, e aos poucos passou a designar os instrumentos das famílias do violino e da viola da gamba. Então, para diferenciar os dois tipos de execução foi-se atribuído o termo *da braccio*, para se referir às violas sustentadas pelo braço, e *da gamba*, para aquelas tocadas entre as pernas (ARCIDIACONO, 1973; NASCIMENTO, 2017).

No caso da família do violino foi acrescentado ao radical *viol* o diminutivo *ino*, ou seja, um violino ou uma viola pequena; acrescentando o sufixo *one* teremos *violone*, uma viola grande ou viola baixo; entretanto acrescentando o comparativo *ello* (menor que), teremos *violon(c)ello*, a letra *c* é acrescentada como uma eufonia literária, e o termo significa viola baixo pequena (NASCIMENTO, 2017). Rille (1980) comenta que o fato desses instrumentos terem permanecido com o mesmo radical para todos os membros da família pode justificar para alguns a sua ancestralidade, muito embora esses fatos ainda necessitam de mais evidências.

Alguns autores explicam que um argumento forte a favor da viola como gerador dos demais membros da família do violino é que a viola teria sido inspirada em um instrumento mais antigo, a *Lira da braccio* (Fig. 4). Tal instrumento já carrega as características mais distintas da viola que são os furos em forma de *f*, assim como o corpo e tamanho sendo muito semelhantes, além da afinação das cordas ligeiramente análogas (D, G, D, A, D’).

A *Lira da braccio* utilizava a tessitura média (contralto ou tenor), sendo este um ancestral direto da viola e por sua vez dando origem à família do violino. Entretanto, vale ressaltar que nem todas as *liras da braccio* possuíam furos em forma de *f* e as que possuíam os furos poderiam ter sido inspiradas em outros instrumentos que já existiam na época e no caso da afinação, nem todas as *liras* eram afinadas de forma igual, mudando de instrumento para

outro dependendo da região onde se encontravam (RILEY; 1980; NELSON, 2003; NASCIMENTO, 2017;).



Figura 4 - Lira da Braccio. Fonte: <https://artsandculture.google.com/incognito/asset/lira-da-braccio/dgGwkAl6BJ89Xw>

Segundo Nascimento (2017), não há evidências que corroborem se o violino veio antes da viola ou vice-versa, muito menos que haja uma subordinação velada em torno desses dois instrumentos e sim que ambos possuem sua devida importância histórica e coexistem entre si. Mas não podemos negar o fato de que a viola foi ou é o membro da família do violino menos famoso e provavelmente a falta de popularidade da viola não foi apenas por causa da predileção ao violino e sim pelo fato de que as primeiras violas eram instrumentos mais fracos e acusticamente desequilibradas com proporções grandes e desadequadas. Estes instrumentos de maiores dimensões eram difíceis de tocar, limitando a destreza técnica dos violistas, o que acarretou numa constante busca por parte dos luthiers em aprimorar a técnica de construção das violas (BARRET, 1978).

1.2 A identidade da viola e do violista na evolução histórica da orquestra

Durante os séculos XVI e XVII, a viola tinha um papel pouco proeminente no panorama orquestral, as composições para este instrumento apresentavam muitas dificuldades técnicas e com o apogeu do violino, a viola se tornou um instrumento de preenchimento harmônico.

Os compositores não queriam escrever para viola, já que não havia bons instrumentistas para executarem suas composições, e, em consequência disso os músicos não queriam aprender viola, pois era um instrumento que não se podia destacar pela falta de repertório relevante, criando assim uma espécie de círculo vicioso (BARRET, 1978).

Segundo Casari (2012), há poucas referências bibliográficas sobre o violista como músico de orquestra, porém, há um ponto convergente no que diz respeito ao violista e à viola, ambos possuem um baixo *status* dentro da hierarquia orquestral. Tal afirmação é analisada pelo ponto de vista histórico e pelo fato de que a viola foi um instrumento pouco explorado seja na música sinfônica ou como instrumento solo, desenvolvendo-se mais como instrumento de acompanhamento, ocupando a voz intermediária.

Devido seu papel coadjuvante, os recursos técnicos e expressivos da viola foram negligenciados por alguns séculos (CASARI, 2012). Mas ao invés de pontuarmos as questões específicas e negligenciadas que a viola enfrentou dentro da orquestra, é salutar apresentar o percurso histórico da evolução da orquestra, pois nela é possível observamos o que houve com a viola nesse transcurso.

Dizer exatamente quando a orquestra nasceu é uma tarefa difícil, pois, diversos conjuntos instrumentais foram assumindo tantas formas diferentes entre os séculos XVII e XVIII, tornando-se quase impossível decidir o que era uma orquestra e o que não era (SPITZER, 2004). Ao invés de buscarmos “a primeira orquestra” é mais produtivo entender que o nascimento da orquestra foi um processo evolutivo de dois séculos e culminou por volta dos anos de 1800 em uma, nas palavras de Spitzer (2004, p. 14), “instituição social distinta e durável e que permaneceu como principal característica da música ocidental daquela época até o presente¹⁴”.

A palavra “orquestra” origina-se da palavra grega “*ὀρχήστρα*¹⁵”, a qual foi revivida pelos humanistas renascentistas para designar o espaço do teatro que se localizava entre o palco e o público. Nos teatros do século XVI, o conjunto instrumental não costumava ocupar esse

¹⁴ [...] a social institution that was distinctive and durable, and has remained a central feature of Western art music from that time to the present. Tradução livre.

¹⁵ Orquestra, tradução.

espaço, mas era colocado em uma sacada, no palco ou nos bastidores. Na primeira metade do século XVII, os teatros começaram a posicionar o conjunto instrumental entre o palco e o público, e “orquestra” passou a se referir ao local onde os instrumentistas tocavam (SPITZER, 2004; BROWN, 2015).

Hoje, podemos definir orquestra da seguinte maneira: um conjunto de instrumentos de cordas, sopros, metais e percussão, com a possível adição de piano, outros teclados e até instrumentos eletrônicos, sendo este um grupo flexível e de vários tamanhos dependendo do repertório a ser executado (SPITZER, 2004; BROWN, 2015). Porém, a tarefa mais difícil é saber quando a viola passou a fazer parte dessa formação.

A obra *L'Orfeo – Favola in musica*, de Cláudio Monteverdi¹⁶, estreada em 1607, é catalogada como uma das primeiras óperas da história da música, resistindo ao tempo e chegando aos dias atuais completa¹⁷. No frontispício dessa obra podemos encontrar indicação do instrumental requerido para executá-la (Fig. 5); neste documento podemos observar a presença de *diece viola da brazzo*¹⁸ e *duoi contrabasso de viola*¹⁹.

Como mencionamos antes, era muito comum na Itália do século XVI a utilização do nome viola para diferentes instrumentos de arco e não temos como saber qual membro da família do violino é exatamente mencionado, porém, Monteverdi, sendo ele próprio um violinista da cidade de Cremona, provavelmente foi o primeiro a perceber os recursos da família do violino e a explorá-los em suas óperas, incluindo partituras para uma família completa de cordas.

Em seus trabalhos operísticos vindouros, Monteverdi experimentou diversos instrumentos e combinações na tentativa de encontrar uma “cor” instrumental que potencializasse a ação dramática no palco. Monteverdi então descobriu que a família do violino era um dos instrumentos que melhor se adequavam às suas necessidades musicais. Em seu *Il ritorno d'Ulisse*²⁰ (Fig. 6), produzido em Veneza no ano de 1641, Monteverdi escreveu partes especificamente para violino I e II, viola I e II e baixo contínuo²¹ (RILEY, 1980; SWAIN, 2016; MARIANO, 2017).

¹⁶ 1567-1643

¹⁷ A mais antiga composição classificada como gênero ópera chama-se “Dafne”, composta em 1594, por Jacopo Peri (1561-1633). Porém, apenas seis fragmentos da obra sobreviveram (CARTER, 2013).

¹⁸ Dez violas de braço, tradução livre.

¹⁹ Duo (ou duas) de viola contrabaixo, tradução livre.

²⁰ O regresso à casa de Ulisses, tradução livre.

²¹ Parte(s) coletiva(s) do baixo para uma obra barroca. Pode consistir apenas em cravo ou incluir violoncelo, baixo, fagote, órgão ou outros instrumentos usados para sustentar e sustentar a estrutura harmônica, especialmente no recitativo barroco (BROWN, 2015, p. 80).



Figura 5 - Frontispício da ópera *L'orfeo*, de Claudio Monteverdi. Fonte: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/reader.action?docID=422499#>

Figura 6 - Trecho do prólogo da ópera *Il ritorno d'Ulisse*, de Claudio Monteverdi. Fonte: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP632040-PMLP109352-Monteverdi_-_Il_Ritorno_d'Ulisse_in_Patria_-_A-Wn_Mus.Hs.18763-.pdf. Imagem editada por este autor.

Durante o século XVI, o registro médio era bastante valorizado pela escola franco-flamenga no *cantus firmus*, trazendo ao tenor e aos outros membros da família das cordas um papel de protagonistas e às vozes agudas (sopranos) um papel de menos destaque. Na música deste período, os instrumentos duplicavam ou substituíam as vozes, fazendo com que a demanda desse instrumento fosse maior, isso justificaria a existência de mais violas do que violinos e violoncelos remanescentes deste período (LAINÉ, 2010),

Riley (1980) questiona esta justificativa, pois estes instrumentos que se encontram preservados nos dias atuais são violas tenores, as quais eram grandes e difíceis de se tocar, este provavelmente foi o motivo de sua preservação já que não foram utilizadas nos séculos posteriores. É muito difícil rastrear com precisão o uso da viola pelos compositores no início e meados do século XVII, pois muitas das primeiras partituras não incluem partes específicas para a viola e, quando usada, provavelmente era um membro do grupo dos baixos contínuos (RILEY, 1980).

Adam Carse traçou a instrumentação das primeiras orquestras de ópera e forneceu listas dos vários grupos que tocaram para performances específicas. atribuído a alaúdes e violas; ou, como em muitas partituras, não se pode determinar definitivamente se as partes se destinavam a um instrumento específico ou se deveriam ser tocadas por cordas e sopros em uníssono. Essa ambiguidade também

pode ser devido ao fato de que foi mais fácil atribuir as partes depois que o compositor descobriu quais instrumentos estavam disponíveis²² (RILEY, 1980, p. 75).

A segunda metade do século XVII, já no período Barroco, foi um período em que profundas mudanças de estilo uniram a estética musical do Renascimento e do Barroco, e como resultado, os estilos do século XVII incluem elementos de ambos os períodos. Em relação às orquestras, não havia uma instrumentação padronizada, logo, houve uma tendência dentre os compositores de ópera italianos a escreverem de acordo como Monteverdi havia feito em 1641, dividindo a orquestração em cinco partes para a família das cordas, que são: Violino I e II, Viola I e II e Baixo Contínuo. Contudo, muitos desses compositores consideravam a viola como um instrumento que foi introduzido na orquestra como uma espécie de “enchimento”, sendo subordinada para apoiar os segundos violinos ou os baixos (RILEY, 1980).

Foi em Veneza, no ano de 1680, que Carlo Pallavicini²³, em sua ópera *Messalina* (Fig. 7), reduziu as partes da viola em uma única parte, concedendo-lhe maior destaque do que a maioria dos compositores já tinham feito naquele período. No entanto, grande parte deste repertório barroco exigia apenas as posições mais baixas para os violistas, que geralmente desempenhava um papel subserviente na música de conjunto (RATTE, 1999; STOWELL, 2001; KITE-POWELL, 2012).

²² Adam Carse traced the instrumentation of early opera orchestras and furnished lists of the various groups that played for particular performances. He found that in operas premiered between 1600-50 the term violins is frequently found in the score, but the other string parts are usually assigned to lutes and viols; or, as in many scores, it cannot be definitely determined whether the parts were intended for a specific instrument or if they were to be played by strings and winds in unison. This ambiguity might also be due to the fact that it was easier to assign parts after the composer found out which instruments were available, tradução livre.

²³ 1630-1688.



Figura 7 - Trecho do primeiro ato da ópera Messalina, de Carlo Pallavicini. Fonte: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP391831-PMLP634068--Mus.It.IV.437- Messalina.pdf>. Imagem editada por este autor.

Ainda no século XVII, com o surgimento do baixo contínuo feito muitas vezes pelo violoncelo e a crescente importância à voz superior executada pelo violino, a voz média foi perdendo cada vez mais espaço, fazendo com que as violas contraltos e tenor, antes com uma significativa importância, fossem gradualmente abandonadas. Isso se agravou ainda mais com o surgimento da forma *trio sonata*²⁴, a qual também ajudou a viola a permanecer numa posição estacionária, retardando o desenvolvimento tanto do repertório quanto da técnica do instrumento, sendo muitas violas tenores, remanescentes dos séculos XVI e XVII, cortadas e redimensionadas às novas exigências técnicas a partir do século XIX, com o intuito de serem manuseadas sem muitas dificuldades (LAINÉ, 2010; NASCIMENTO, 2017).

A viola na música orquestral alemã no século XVIII é brevemente descrita em tratados de vários compositores da época e Johann Mattheson²⁵, compositor e escritor de livros sobre música, em seu *Das Neueroffnete Orchester*²⁶ descreveu e avaliou o papel da viola:

O instrumento que preenche as partes do meio [*die fullerride*], a Viola, Violetta, Viola da *braccio* ou *brazzo*, é de maior estrutura e proporção que o violino, de resto da mesma família, exceto que é afinado em dó, sol, ré e lá. Serve para todas as partes do meio, . . . e é um dos componentes mais necessários de um concerto harmonioso. Pois

²⁴ Trio sonata é um gênero musical que se tornou bastante popular nos séculos XVII e XVIII. É constituído de duas vozes solistas, executadas por dois instrumentos melódicos, como violinos, flautas, oboés (entre outros) e acompanhados por uma voz na linha do baixo, podendo ser usado o violoncelo, cravo ou viola da gamba entre outros (NASCIMENTO, 2017, p. 31).

²⁵ 1681-1764.

²⁶ A orquestra recém-inaugurada, de 1713. Tradução livre.

onde faltarem as partes do meio, faltará a harmonia, e onde forem preenchidas com indiferença, tudo será dissonante²⁷ (RILEY, 1980, p. 106).

Riley (1980) ainda menciona que a mudança gradual no número de vozes desempenhadas pelas cordas, principalmente no que diz respeito às vozes das violas, que antes eram divididas em duas, e agora apenas uma. Essa mudança teve um impacto direto no desenvolvimento da viola, deixando-a como instrumento acompanhador sobretudo na Itália e outros países. Entretanto, houve um desenvolvimento maior na Alemanha no século XVIII do que em qualquer outro país.

A cidade alemã de Mannheim tornou-se conhecida por ser o lar de umas das mais famosas orquestras sinfônicas do século XVIII, e, segundo alguns autores, o principal expoente alemão no que se refere à orquestra. A orquestra de Mannheim, em alemão *Manheim Kapelle*, foi a orquestra alemã mais famosa de seu tempo. Charles Burney²⁸, que a ouviu em 1773, relatou: “mercidamente celebrada em toda a Europa”; Leopold Mozart a chamou de “indiscutivelmente a melhor da Alemanha” (*apud* SPITZER, 2004, p. 256-257).

A *Manheim Kapelle* foi fundada por seu patrono Karl Theodor²⁹, Príncipe Eleitor de *Palzbyem*, e atraía maestros e compositores que estavam na vanguarda do movimento clássico, sendo uma das mais distintas características dessa orquestra era a sua capacidade de atingir nuances dinâmicas incomuns à época (SPITZER, 2004).

A lista mais antiga do *Mannheim Kapelle*, um relatório de 1723, já mostra um conjunto formado por instrumentos que, em sua maioria, se mantiveram nas orquestras modernas e com grande destaque em relação ao número de instrumentistas da família do violino. Na Tabela 1, podemos perceber a presença da viola como instrumento independente, muito embora o número de violistas entre os anos de 1723 e 1756 não ultrapassasse de quatro, Spitzer (2004) nos informa que apenas as violas sofriam essa variação em relação à proporção do conjunto — “de um quarto do total em conjuntos pequenos a um oitavo, um nono ou menos em conjuntos grandes” (SPITZER, 2004, p. 124).

Tais “balanços” afastaram-se decisivamente do ideal anterior de distribuição igualitária das partes. Como existiam relativamente poucas violas, sua proporção é fortemente afetada pela adição ou subtração de um ou dois músicos.

²⁷ The instrument filling in the middle parts [die fulleride], the Viola, Violetta, Viola da braccio or Brazzo, is of larger structure and proportion than the violin, otherwise of the same family, except that it is tuned to c, g, df, a'. It serves for all the middle parts, . . . and is one of the most necessary constituents of a harmonious concert. For where the middle parts are missing the harmony will be wanting, and where they are indifferently filled all will be dissonante. Tradução livre.

²⁸ Compositor, cravista, organista e historiador da música da Inglaterra, 1728-1814 (BOER, 2012, p. 103).

²⁹ 1743-1799

| Data | Teclados e Cordas Dedilhadas | Cordas Friccionadas | Sopros | Trompetes e Percussão | Fonte |
|------|-----------------------------------|---|--|-----------------------------|----------------|
| 1723 | 2 Órgãos 1 Teorba 2 Alaúdes | 12 Violinos 3 Violas 2 Violoncelos 3 Contrabaixos | 9 Oboés 2 Fagotes 3 Trompas | 11 Trompetes 2 Percussão | WOLF (1991) |
| 1736 | 2 Órgãos 1 Teorba 1 Alaúdes | 6 Violinos 2 Violas 3 Violoncelos 2 Contrabaixos | 5 Oboés 3 Fagotes 5 Trompas | 13 Trompetes 2 Percussão | Ib. |
| 1744 | 2 Órgãos 2 Alaúdes | 9 Violinos e Violas 2 Violoncelos 2 Contrabaixos | 2 Flautas 2 Oboés 1 Fagotes 5 Trompas | 13 Trompetes 2 Percussão | Ib. |
| 1748 | 2 Órgãos 1 Alaúdes | 15 Violinos 2 Violas 5 Violoncelos 2 Contrabaixos | 2 Flautas 2 Oboés 2 Fagotes 3 Trompas | 13 Trompetes 2 Percussão | Ib. |
| 1756 | 2 Órgãos | 11 Primeiros Violinos 9 Segundos Violinos 4 Violas 4 Violoncelos 2 Contrabaixos | 2 Flautas 2 Oboés 3 Fagotes 4 Trompas | 13 Trompetes 2 Percussão | MARPURG (1757) |

Tabela 1 - Instrumental da Orquestra de Mannheim entre os anos de 1723-1756. Fonte: Spitzer, J; ZASLAW, N. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, Incorporated, 2004. Tradução livre.

Muito embora o número de violistas no período clássico fosse considerado baixo, as partes de violas tornaram-se tão essenciais às composições que, às vezes, mesmo não havendo violistas suficientes para executá-las, eram tocadas por instrumentistas recrutados muitas vezes do violino (RILEY, 1980; REICH, 1992). Lawson (1999) comenta um curioso caso registrado por Mozart³⁰, em que escreve ao seu pai relatando-lhe o triunfo que foi o ensaio de umas de suas sinfonias com a presença de 10 violistas:

Se estive na casa de Bonno³¹? Lá fizeram o segundo ensaio da minha sinfonia – Esqueci-me de escrever-lhe, recentemente, que a sinfonia foi magnífica e teve grande sucesso – tocaram 40 violinos, os instrumentos de sopro, todos dobrados – 10 violas – 10 contrabaixos – 8 violoncelos e 6 fagotes (REICH, 1992, p. 157).

É importante frisar que na Alemanha, ainda no século XVIII, havia mais trompetistas do que qualquer outro instrumento em uma orquestra, isso se dá pelo fato de que os trompetes eram um acompanhamento essencial nas cortes alemãs, por exemplo, a corte de Dresden chegou a empregar 20 trompetistas. Todavia, em todos esses lugares os trompetistas contribuíam não apenas em seu instrumento principal, mas frequentemente eram convocados

³⁰ Wolfgang Amadeus Mozart, compositor austríaco, 1756-1791 (BOER, 2012, p. 330)

³¹ Giuseppe Giovanni Battista Bonno (1711-1788) – compositor e professor austro-italiano, Mestre de Capela da corte do imperador Joseph II (BOER, 2012, p. 91).

para tocar violino ou viola. Leopold Mozart relatou que não havia um único trompetista no serviço principesco que não tocasse bem violino e, em ocasiões de apresentações, todos os trompetistas que não estavam de serviço, seja na corte ou no campo, deveriam ser recrutados a comparecer ao ensaio tocando violino ou viola (LAWSON, 1999; SPITZER, 2004).

Tal prática em que o mesmo intérprete pode executar dois instrumentos distintos, não simultaneamente, claro, não era única dos países germânicos. Em Veneza, os oboístas eram também flautistas; em Viena os oboístas também eram trombonistas e em Paris aqueles que tocavam trompa também tocavam viola (LAWSON, 1999). Assim, em algumas cortes alemãs, quem tocava a viola eram violinistas com pouca aptidão para executar partes menos elaboradas tecnicamente (CASARI, 2012).

Em sua crônica, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757*³², Friedrich Wilhelm Marpurg³³, nos traz a relação com o nome de cada instrumentista à serviço do arcebispo de Salzburg³⁴, dentre eles os senhores Franz Hefstreit e Florian Bogt, ambos trompetistas e violinistas que, nas palavras de Marpurg, poderiam ser usados na viola. Logo após essa lista de instrumentistas, há um curto parágrafo onde o autor sucintamente exclama: “quem não toca bem violino, deve ser usado no segundo violino ou viola, onde serão mandados por quem tem a direção semanal”³⁵ (MAPURG, 1757, p. 197).

A viola provavelmente foi o instrumento que mais sofreu em relação ao tratamento musical mais do que qualquer instrumento de cordas, pois, muitas vezes foi apenas uma fonte de ansiedade para o compositor, já que que estava lá, precisava ser escrito. Interessante, mas subordinado (DALTON, 1990, p. 1).

Com essas evidências históricas, é possível traçar um perfil do violista do século XVIII, um intérprete muitas vezes recrutado de outros instrumentos dependendo da necessidade, e não possuindo destreza técnica para a execução orquestral. Kubala (2004) afirma que esse cenário acabava por não despertar interesse por parte dos compositores em escrever partes mais elaboradas para a viola, já que a mesma por ter um papel, com poucas exceções, de acompanhamento e preenchimento de vozes, atraía instrumentistas da pior qualidade, fazendo assim com que a viola e o violista fossem estigmatizados numa espécie de círculo vicioso que

³² Notícias do estado atual da música de Sua Majestade o Arcebispo de Salzburgo no ano de 1757. Tradução livre.

³³ Crítico, escritor e compositor alemão, 1718-1795 (BOER, 2012, p. 306)

³⁴ Sigismundo III de Schrattenbach, 1698-1771 (SCIANNAMEO, 2016, p. 23).

³⁵ [...] der nicht eine gute Violin spielet: wie sie denn den starten Musiken den hofe alle erscheine und die zwente Violin oder die Viola mit spielen müssen; wo sie nämlich von dem, der die wöchentliche Direction hat, hin beordert werden. Tradução e adaptação livres.

perdura até os dias de hoje e é formadora da identidade do instrumento e do instrumentista (CASARI, 2012).

Porém, é válido ressaltar que em alguns lugares como Viena, a viola encontrou importantes compositores como Joseph Haydn, o qual, mesmo não escrevendo obras para viola solo, escreveu em suas sinfonias e quartetos trechos que concediam dignidade ao violista. Foi também no período clássico que houve a redescoberta da viola como instrumento solista por meio de importantes compositores como os irmãos Stamitz³⁶, por meio de seu virtuosismo à viola e, também, do compositor Wolfgang Amadeus Mozart em sua Sinfonia Concertante para violino e viola, onde o próprio compositor executava o solo da viola (LAWSON, 1999; SPITZER, 2004).

Embora a viola não tenha desempenhado um papel importante como instrumento solista durante o século XIX, seu papel na literatura orquestral e de música de câmara continuou a crescer. Com a adição cada vez maior de instrumentos de grande potência sonora, como instrumentos de metais e madeiras, levou ao aumento do tamanho da orquestra, conseqüentemente levou à necessidade de uma quantidade maior de músicos no naipe das cordas, para que seu volume pudesse ser equilibrado aos demais naves da orquestra, posto que cada instrumento da família das cordas possui individualmente volume muito inferior aos instrumentos das madeiras e dos metais (KELLER, 2010).

O número de violistas no conjunto cresceu consideravelmente ao longo do século XIX e houve um aumento substancial no desenvolvimento da parte orquestral da viola, que passou a desenvolver uma linha mais independente com execução de melodias em cantábile, sejam em sinfonias como em poemas sinfônicos e na instrumentação operística deu-se um grande progresso no tratamento dispensado por Wagner (LAWSON, 1999; KUBALA, 2004; SILVA, 2010).

Segundo Stowell (2001), ainda no século XIX, Berlioz lamentou especialmente a escassez de violistas especializados afirmando que “embora relacionado ao violino, (a viola) exige um estudo individual e práticas constantes para ser tocada corretamente” (*apud* STOWELL, 2001, p. 24). A velha tradição ruidosa pela qual a viola era confinada a violinistas de segunda ou terceira categoria implicava diretamente nas orquestras, e, apesar das críticas de Berlioz, tal omissão só foi corrigida com a fundação da primeira classe de viola em 1894 no Conservatório de Paris, sendo seu primeiro professor, o violista principal da Ópera de Paris,

³⁶ Anton Stamitz (1750 - 1789/1809) e Carl Philipp Stamitz (1745-1801), (BOER, 2012, p. 445)

Théophile Édouard Laforge³⁷, antigo aluno do violino da classe de Eugène Sauzay³⁸ (NASCIMENTO, 2017).

Ao longo do século XX, houve um desenvolvimento mais expressivo das possibilidades técnicas da viola, sobretudo devido a uma maior exploração da escrita para o instrumento. Esse fato contribuiu para o desenvolvimento técnico do violista e a autonomia identitária que a viola expressa por um corpo mais consistente de repertório, o que acabou por despertar o interesse de compositores, em obras orquestrais, a escrever para a viola sem o entrave técnico de outrora (BOIA, 2010).

O século XX descobriu a viola, e o violista parece ter encontrado a sua própria identidade, pois de acordo com Santos (1998, p. 152): “ter uma identidade é, ao mesmo tempo, ser alguém único, com características idiossincráticas e ser alguém igual aos outros, no sentido de compartilhar com o grupo significados comuns”. Se a desonra sofrida por instrumentistas que eram "demasiado decrépitos ou imorais para tocar violino e foram então condenados a passar o inverno de seu descontentamento como violistas", tal afirmação ainda permanece na mente de alguns violistas modernos, no entanto, percebe-se que a memória está desaparecendo rapidamente (DALTON, 1990, p. 4).

É gratificante observar o despertar inconfundível do interesse em tocar viola. Houve um tempo, não muito tempo atrás, quando a viola era não só negligenciada, mas completamente mal interpretada. De fato, o mal-entendido causou a negligência. Uma compreensão mais clara dos usos, técnica e o alcance da viola já aumentaram sua popularidade e este fato também aponta para uma penetração ainda mais profunda em um dos campos mais ricos e mais gratificantes da atividade musical. (PRIMROSE *apud* DALTON, 1990, p.4)

De acordo com Casari (2012), a semelhança com o violino agravou a fragilidade da viola, já que, sendo considerada uma variante mais grave do violino, suas características próprias foram se diluindo em favor de seu parente mais agudo, que se afirmou como instrumento predominante na família das cordas. Restando a ideia construída ao longo da história de que o violista é um instrumentista de pouca qualidade técnica e artística, um “mau músico” ou ainda um violinista que “não deu certo”, pode ter sido, de certa forma, incorporada pelo grupo social dos violistas.

Os violistas do século XXI, de acordo com diversos autores, se fortaleceram enquanto um grupo social, tornando-se mais corporativos em relação a outros naipes de instrumentos, e construíram a imagem da viola como um instrumento de timbre rico e maleável. Havendo,

³⁷ 1863-1918

³⁸ 1809-1901

atualmente, uma atitude menos beligerante em relação à comparação entre os instrumentos, pois, com o desenvolvimento da técnica e da identidade do violista independente do violino, violas maiores se tornaram mais valorizadas por possuírem um timbre mais característico, ou seja, mais distante do timbre do violino (BOIA, 2010).

2 EXCERTOS ORQUESTRAS

2.1 Origens históricas dos excertos orquestrais

A maioria dos músicos instrumentistas da atualidade estão familiarizados com livros e publicações de excertos orquestrais. Estes volumes muitas das vezes publicados individualmente ou em coleções, constituem uma parte importante da formação do músico orquestral apresentando apenas curtas seções de material específicos para cada instrumento, sendo muito úteis para expor aos músicos a ampla variedade de estilos e técnicas necessárias para a execução orquestral (BOLDIN, 2010).

Muito embora os livros de excertos orquestrais proporcionem as primeiras experiências com a música de compositores comumente tocados e apesar de sua importância para a pedagogia instrumental, os livros de trechos orquestrais raramente são discutidos por meio de uma perspectiva histórica. Neste item, antes de seguirmos às questões históricas, precisamos explicar que significa excerto orquestral.

Excerto orquestral vem do termo cognato inglês “*orchestral excerpt*” e, segundo pesquisa de Ceconello (2013), tal termo não foi encontrado no “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”, editado por Stanley Sadie e John Tyrrell; também não sendo encontrado em fontes bibliográficas como o “*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*”³⁹, de autoria de Friedrich Blume e Ludwig Finscher. A partir deste ponto, Ceconello (2013) optou por conceituar o termo “excerto orquestral” como um termo em uso no meio musical brasileiro dentro do contexto das audições para orquestra.

Sabe-se que excerto (palavra que vem do latim *excerptu* e significa ‘trecho’, ‘fragmento’ ou ‘extrato’) é o termo utilizado no meio musical para a denominação de um trecho de uma determinada obra do repertório orquestral. Nesse contexto, o uso do termo excerto, ao invés de trecho ou fragmento, é derivado do costume de se traduzir diretamente do inglês para o

³⁹ Música do passado e do presente, tradução livre.

português. Portanto, podemos definir que excerto orquestral é um trecho de um determinado número de compassos de uma obra escrita para orquestra (CECCONELLO, 2013).

Mas, segundo Boldin (2010), qual a origem desses excertos? Quem foram os primeiros editores? Para quais instrumentos essas coleções foram publicadas? E, como esses excertos se encaixam no quadro geral da formação musical durante os anos em que apareceram?

Mesmo com muitas indagações e centenas de pistas, Boldin (2010) corroborado por importantes autores como David Wakefield (1981), entre outros, chegou à conclusão de que o caderno excertos orquestrais publicado mais antigo de que se tem notícia e dedicado exclusivamente à um único instrumento é o *Hornschnle*⁴⁰ de Henri Kling, publicado em Leipzig em 1865 e reimpresso em 1879, sendo este um livro de excertos para Trompa. Contudo, de acordo com a sua pesquisa, desde o ano de 1837 já existiam livros de instrumentação que utilizavam de pequenos excertos para dar maior destaque aos exemplos no texto.

Boldin (2010) ainda afirma que há muitas informações valiosas a serem descobertas acerca da história e cronologia das primeiras coletâneas de excertos orquestrais. Por meio de uma análise mais profunda dos primeiros tutores de instrumentos, Boldin (2010) nos revela alguns exemplos de excertos publicados antes de 1865, sendo estes encontrados em estudos dos materiais didáticos e cadernos pessoais pertencentes aos pedagogos instrumentais bem conhecidos do século XIX (ou mesmo anterior), onde possivelmente publicavam, mesmo que de maneira rústica, livros de excertos em forma de manuscrito. Embora não seja possível identificar com precisão quando as primeiras coleções de trechos orquestrais surgiram, elas estavam definitivamente disponíveis para todos os instrumentos orquestrais no início do século XX.

A crescente importância da orquestra na sociedade europeia e americana durante grande parte do século XIX gerou uma demanda crescente por intérpretes orquestrais qualificados o suficiente para enfrentar os desafios da música de Richard Strauss, Franz Liszt e Richard Wagner, entre muitos outros. Tais desafios impulsionariam professores de recém-formados conservatórios da época a dedicarem trabalhos e classes a orquestrações, sejam elas nos âmbitos teóricos ou performáticos, estes trabalhos posteriormente seriam publicados em forma de cadernos de excertos orquestrais. E por fim, a notoriedade dos tratados de orquestração de Berlioz e Kastner provavelmente influenciaram os músicos responsáveis pela compilação dos primeiros livros de excertos (BOLDIN, 2010).

⁴⁰ Escola de Trompa, tradução livre.

Boldin (2010) nos apresenta a seguinte ordem cronológica de coleções de excertos orquestrais e os instrumentos ou funções para os quais foram destinados:

1. 1837 - *Traité Général d'Instrumentation*⁴¹ e suplemento *Cours d'Instrumentation*⁴², *Consideré Sous Les Rapports Poétiques et Philosophiques de l'Art*⁴³, autor Georges Kastner;
2. 1843/1855 - *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*⁴⁴, Op. 10, autor Hector Berlioz;
3. 1865 - *Orchesterstudien: Solobuch für Horn*⁴⁵, autor Henri Kling, reimpresso em 1879;
4. 1872 - Weimar Orchesterschule⁴⁶ fundada em 1880, *Orchesterstudien für Trompete*, autor Friedrich Adolph Gumpert;
5. 1881 - Conservatório de Leipzig institui uma divisão orquestral com equipe completa;
6. 1880 - *Tägliche Übungen für Contrabass*⁴⁷, autor J. G. Seeling;
7. 1886 - Estudos Orquestrais (consistem em passagens difíceis e solos que ocorrem em aberturas, sinfonias, óperas e diversas obras de orquestra para clarinete), autor G. F. Carney;
8. Década de 1890 - *Orchesterstudien für Alle Instrumente: Fagott*, autor Friedrich Adolph Gumpert;
9. 1894 - *Orchesterstudien für I. Violine*⁴⁸, autor Friedrich Hermann;
10. 1896 (1912?) - *Orchester-Studien für Flöte*, autor Emil Prill;
11. 1897 - *Orchesterstudien für Viola*, autor Friedrich Hermann;
12. 1900 - *Orchesterstudien: Violoncello*, autor Friedrich Wilhelm Grütz Macher;
13. 1900s - *Orchesterstudien für alle Instrumente: Eine Sammlung der Wichtigsten für Tuba aus Opern, Oratorien, Symphonien, und Anderen Werken*⁴⁹, autor Franz Seyffarth;
14. 1906 - *Die Trompete*: um instrumento orquestral e seu tratamento durante os diferentes períodos da cultura musical, autor Hermann Pietzsch;
15. 1908 - Estudos Orquestrais para Trombone, autor Ernest Clarke;
16. 1910 - *Orchesterstudien*, autor Richard Strauss e
17. 1911- *Orchesterstudien für Basstuba*, autor Emil Teuchert.

No caso das cordas, as compilações de excertos orquestrais mais antigas, de acordo com Bodin (2010) e Ceconello (2013), datam de 1894, feitas por Friedrich Hermann, intitulada “*Orchesterstudium für I. Violine*”, seguida pela publicação de excertos para a viola em 1897 (*Orchesterstudien für Viola*) e para violoncelo (*Orchesterstudien: Violoncello*) em 1900.

Foi no início da década de 1950 que a empresa *International Music Company of New York City* (IMC) deu início a uma série intitulada *Orchestral Excerpts from the Symphonic*

⁴¹ Tratado Geral de Instrumentação, tradução livre.

⁴² Aulas de instrumentação, tradução livre.

⁴³ Considerações sobre as relações poéticas e filosóficas da arte, tradução livre.

⁴⁴ Grande Tratado sobre Instrumentação e Orquestração Moderna, tradução livre.

⁴⁵ Estudos de Orquestra: Livro solo para trompa, tradução livre.

⁴⁶ Escola Orquestral de Weimar.

⁴⁷ Exercícios diários para contrabaixo, tradução livre.

⁴⁸ Estudos Orquestrais para primeiro Violino, tradução livre.

⁴⁹ Estudos orquestrais para todos os instrumentos: uma coleção dos mais importantes para tuba de óperas, oratórios, sinfonias e outras obras, tradução livre.

Repertoire, sendo este trabalho reunido, editado e publicado com o auxílio de proeminentes músicos de orquestras americanas que decidiram quais excertos seriam cruciais para seus instrumentos. Na família das cordas, a IMC recrutou o violinista nascido na Rússia, Josef Gingold (1909-1995), que atuou como concertino da Sinfônica de Detroit e da Orquestra de Cleveland; para a viola foi recrutado o violista da Filarmônica de Nova York, Joseph Wieland; o principal violoncelista da Filarmônica de Nova York, Leonard Rose e o contrabaixista principal da Filarmônica de Nova York, Fred Zimmermann (LIAO, 2009).

Embora esses livros ainda continuem sendo os volumes de excertos orquestrais mais completos e extensos disponíveis, ao mesmo tempo apresentam vários problemas como: a falta de explicação do sistema de livros, a falta da divisão dos trechos mais importantes, o editor raramente inclui letras ou números que possam auxiliar o instrumentista a se localizar quando este os compara com outras partituras.

Esses pequenos problemas foram sendo pouco a pouco resolvidos por empresas concorrentes, porém, mesmo com o surgimento de empresas com o intuito de publicar novas edições, há uma escassez de material didático que tenha como cerne os excertos orquestrais. Tais compilações que existem são parcialmente editadas, não oferecendo uma assistência didática para as soluções técnico-interpretativa, contudo, este material é válido para que estudantes possam se tornar familiarizados com os trechos ou mesmo praticarem leitura à primeira vista (BOLDIN, 2010; CECCONELLO, 2013).

Com a evolução da orquestra a partir do século XVII, passando pelas grandes sinfonias do período romântico de Schumann, Mendelsohn, Berlioz e Brahms, e encontrando cada vez mais desafios com a música de Strauss, Bruckner, Schoenberg, entre outros; os instrumentistas foram sendo cada vez mais compelidos a desenvolver suas técnicas com o intuito de executar de forma satisfatória o repertório orquestral que lhes eram apresentados (GROUT; PALISCA, 1988).

Assim sendo, com as partes de orquestras cada vez mais desafiadoras, muitos editores começaram um trabalho de reunir trechos orquestrais como forma de catalogar as passagens mais difíceis para cada instrumento e pouco a pouco as orquestras, como forma de processo seletivo de seus futuros membros optaram, além dos concertos originalmente escritos para cada instrumento, pelo uso de excertos orquestrais.

Embora alguns exemplos de passagens orquestrais extraídas para um instrumento específico possam existir antes de meados do século XIX, a tradição que continua hoje de coletar e publicar essas passagens começou em grande parte após 1865 e experimentou um rápido crescimento até o final do século XIX. Esse crescimento, talvez incentivado pela crescente popularidade dos tratados de orquestração, pela

crescente dificuldade da música orquestral e pela maior popularidade da orquestra em geral, resultou na publicação de coleções de excertos para todos os instrumentos orquestrais no início do século XX⁵⁰ (BOLDIN, 2010, p. 1).

A grande maioria dos instrumentistas profissionais passa a maior parte de sua carreira tocando em orquestras sinfônicas e como forma de ingresso nessas orquestras, o músico era avaliado de acordo com as suas habilidades técnicas e interpretativas, partido do seu desempenho no repertório tradicional escrito originalmente para o seu instrumento. Entretanto, aos poucos, a forma de avaliação dos aspirantes a músicos de orquestra progrediu buscando para se adequar a parâmetros internacionais de avaliação, como é o caso dos excertos orquestrais. (BRANDOLINO, 1997; COSTA, 2021).

1.2 Publicações de excertos como contributo a processos seletivos orquestrais por meio da preparação técnica do instrumentista

O crescente número de publicações de compilações orquestrais lançados nas últimas décadas tem relação direta com uma crescente demanda de novos instrumentistas que almejam a uma ocupação em uma orquestra como mercado de trabalho. Neste sentido, como critério de seleção de excertos musicais destas compilações, as editoras vêm utilizando com muito mais frequências excertos que são mais requisitados em processos seletivos orquestrais pelo mundo do que uma preocupação em abranger diferentes aspectos técnicos-interpretativos para fins de aperfeiçoamento (BRANDOLINO, 1997; CECCONELLO, 2013).

Durante muito tempo, como mencionado no item anterior, o músico era avaliado por meio de suas habilidades técnico-interpretativas, tendo como base somente seu desempenho no repertório tradicional. No entanto, o processo seletivo dos músicos progrediu tanto na busca por instrumentistas de excelência, quanto no objetivo de se adequar a parâmetros internacionais avaliativos para o ingresso em orquestras profissionais, semiprofissionais, orquestras acadêmicas jovens ou mesmo em festivais, sendo a melhor forma para atestar a condição técnica musical dos candidatos com o intuito de medir a consciência musical e o poder de transmitir personagens implícitos na obra (JAMES, 2017).

⁵⁰ Though some examples of excerpted orchestral passages for a specific instrument may exist prior to the middle of the 19th century, the tradition which continues today of collecting and publishing these passages largely began after 1865 and experienced rapid growth through the end of the 19th century. This growth, perhaps encouraged by the increasing popularity of orchestration treatises, the increasing difficulty of orchestral music, and the greater popularity of the orchestra in general, resulted in the publication of excerpt collections for every orchestral instrument by the early 20th century. Tradução livre.

O mérito de um processo seletivo de uma orquestra é julgar o candidato não somente por sua atuação performática, mas ao mesmo tempo o quanto este instrumentista consegue se adaptar às mudanças repentinas de articulação e caráter musical. Estas análises podem demonstrar perante a banca o quão experiente é o candidato. E, por fim, a banca julga na audição a condição do envolvimento do instrumentista em relação ao repertório solo e, principalmente, em relação aos excertos orquestrais, a capacidade de moldar-se ao naipe e ao contexto musical de onde o excerto é retirado (MCCARTY, 1988).

Muito embora existam excertos que são comumente selecionados para audições, é possível que as orquestras selecionem excertos incomuns e desconhecidos para boa parte dos candidatos. Normalmente, a quantidade de excertos para qualquer instrumento de cordas é demasiado para praticar entre cada período de preparação da audição.

É possível receber mais de vinte excertos para uma audição, com uma média de três semanas a um mês entre a publicação do edital e o dia da audição. Esses excertos são projetados para testar a execução orquestral que frequentemente tem um foco técnico muito diferente daquele praticado no repertório solo. A variedade de técnicas e o curto espaço de tempo para preparar os excertos significam que é fundamental para qualquer candidato a confiança em sua técnica instrumental, mesmo antes de receber os excertos orquestrais selecionados (JAMES, 2017).

Por ser repertório obrigatório e exigido nessas audições, os excertos escolhidos têm como objetivo expor aspectos técnicos como *spiccato*⁵¹, trocas de cordas, precisão rítmica, afinação, legato e velocidade; é dentro deste âmbito que acontece o estudo e a performance de excertos, já que muitos desses trechos são peças virtuosísticas, contendo, na maioria das vezes, andamentos rápidos, os quais exigem destreza técnica do intérprete.

Dentro do repertório orquestral existe uma infinidade de passagens que desafiam até os mais experientes músicos de orquestra, pois é importante lembrar que a própria natureza de um excerto orquestral o torna um objeto de estudo de características peculiares. Tais peculiaridades estão ligadas ao fato de trabalharmos com um trecho da parte de um único instrumento de uma obra escrita para orquestra e associado a uma situação de performance solo. Assim é com um olhar atento a essas características que as bancas julgadoras de audições analisam seus candidatos (BUJES, 2009; CHANG, 2014; PONTES, 2016; COSTA, 2021).

Embora reconhecida no meio musical como não sendo a maneira ideal de identificação de profissionais, audições são usadas internacionalmente como o

⁵¹ Golpe de arco fora da corda, com um salto controlado. Tradução livre (NARDOLILLO, 2014, p. 99).

modelo aceito para definir aqueles que integrarão uma orquestra (MECHETTI, 2012, p. 9 *apud* CECCONELLO, 2013, p. 27).

Mesmo que as ofertas para cargos em orquestra excedam a demanda, parece que os formados em performance treinam mais como solistas de concerto ou músicos de câmara do que como músicos de orquestra. Brandolino (1997) aponta uma disparidade entre a preparação dos alunos durante os anos de formação técnico-acadêmica e as exigências do mundo profissional. Estas disparidades podem ser resumidas em quatro quesitos, segundo Brandolino (1997, p. 1):

1. Literatura solo pode ser mais interessante para praticar, pois as partes orquestrais são incompletas sem toda a textura orquestral;
2. Muitos professores podem presumir que os alunos obtêm experiência suficiente de execução orquestral em suas orquestras jovens;
3. Os professores podem sentir que as partes orquestrais, que são de natureza de acompanhamento, não têm valor pedagógico e
4. Professores e alunos podem presumir que é seguro desempenhar o mesmo papel com muitos outros em uma seção porque os erros podem ser escondidos dentro de uma textura espessa ou dinâmicas barulhentas em passagens não expostas.

O perigo nas afirmações do autor não são apenas permitir erros ou deixar a literatura orquestral de lado, e sim, não perceber problemas como a qualidade do timbre e a entonação decorrentes da textura e da dinâmica. Infelizmente em uma audição orquestral, o candidato toca sozinho, onde cada detalhe da execução é ouvido (BRANDOLINO, 1997).

No Brasil, assim como em orquestras internacionais, o uso de excertos orquestrais em processos seletivos orquestrais não foi diferente, já que podemos verificar que o grau de exigência para ingressar em orquestras brasileiras de referência – como a OSESP⁵², Filarmônica de Minas ou OSB⁵³ – seguiu essas mudanças (FERREIRA, 2016).

Para o maestro Fábio Mechetti, o número de instrumentistas que toca seus repertórios solístico com considerável qualidade é aceitável, o mesmo não acontece com os excertos orquestrais, já que muitos instrumentistas apresentam dificuldades neste quesito (MECHETTI *apud* CECCONELLO, 2013). O maestro levanta um questionamento do porquê tanta dificuldade que os instrumentistas têm em executar um excerto musical com a mesma excelência que executam uma peça de repertório solístico, já que os excertos orquestrais trazem as mesmas dificuldades ou maiores que o repertório *solo* (CECCONELLO, 2013).

⁵² Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

⁵³ Orquestra Sinfônica Brasileira

Muitos autores sugerem que o problema reside desde a sala de aula, já que muitos instrumentistas são condicionados a dar mais importância aos repertórios solísticos escritos originalmente para seus instrumentos, nos quais estão incluídos estudos de escalas, arpejos, técnica do instrumento, entre outras.

Com tamanha demanda de aperfeiçoamento técnico, não resta espaço durante o tempo da aula de instrumento para que o professor possa dar a devida importância aos excertos orquestrais e são poucas as faculdades de música que têm um programa intensivo de preparação para audições orquestrais em seu currículo de graduação ou pós-graduação. E quando há, provém de normalmente de um curso de extensão promovido por um professor que tem ou teve uma vivência orquestral e concentra nisso um foco de atenção necessário para a melhor preparação do seu aluno, para que este possa ter uma chance numa seleção orquestral (BRANDOLINO, 1997; CECCONELLO, 2013; KIM, 2019).

É importante continuar a formar estudantes promissores para a música de câmara e carreiras solo, desde que compreendam que o mercado para estas ocupações estão cada vez mais escassos. Porém, mais ênfase deve ser destinada a importância do estudo do repertório orquestral, além das habilidades obtidas por meio do estudo de escalas, estudos de técnicas, sonatas, peças curtas e concertos. Os alunos precisam estar cientes do mercado realista para instrumentistas performáticos se quiserem estar adequadamente preparados para uma atividade profissional após a formatura (BRANDOLINO, 1997).

2.3 Excertos orquestrais como ferramenta pedagógica para o estudo da viola

Nas escolas de música e conservatórios de ensino especializado é usual os alunos integrarem uma orquestra desde cedo, onde o trabalho individual do instrumento é aliado a esse componente de “ambiente imaginário” da orquestra, o qual pode construir uma forma mais motivadora e enriquecedora de evoluir, além da interação social. Ao se imaginar em uma orquestra, a experiência torna a abordagem diferente daquela em que o aluno toca sozinho um estudo ou uma obra solo com piano, pois a riqueza dos timbres, a massa sonora e a harmonia não estão presentes da mesma forma (BARROS, 2017).

No Brasil, desde a década de 70, muitas foram as iniciativas voltadas para a prática orquestral de jovens instrumentistas, as quais têm proporcionado tanto o desenvolvimento técnico quanto a oportunidade de profissionalização para estudantes no campo da música.

Dentre os projetos voltados para a educação musical dentro de orquestras jovens criados desde aquela época, podemos citar o Projeto Espiral, criado pelo Instituto Nacional de Música⁵⁴ (INM) por meio da propaganda “*O Brasil pode ser uma orquestra, dê um instrumento para uma criança*”; o Instituto Baccarelli, o qual atende a comunidade de Heliópolis, em São Paulo; o projeto social Núcleo Estaduais de Orquestra Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA), que tem como principal fonte de inspiração o aclamado programa de orquestra jovem venezuelano, “*El sistema*”.

O Projeto Guri que é considerado um dos maiores programas socioculturais brasileiros; a Escola de Música de Música da Cidade de São Paulo – Tom Jobim (EMESP); a Academia de Música da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; mais recentemente, a Academia de Música da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, dentre outros. Todos esses projetos citados têm como cerne a educação voltada para capacitar o aluno a ter a autonomia musical compatível com o repertório executado dentro de uma orquestra a nível internacional por meio de ensaios em conjunto, aulas individuais e ensaios de naípe (SANTOS, 2015; ROSA, 2017).

Além dos projetos sociais mencionados no parágrafo anterior, existem cursos de nível superior em instituições de ensino brasileiras que começam a contemplar o estudo de excertos orquestrais por meio de disciplinas (sejam optativas ou obrigatórias) ou em cursos livres de música (FERREIRA, 2016; ROSA 2017). Porém, é necessário mencionar que mesmo com essa crescente demanda pela disciplina, ainda não há muitas oportunidades para os alunos aprenderem a preparar excertos orquestrais.

Por falta de oportunidades, muitos alunos recorrem ao estudo de excertos por conta própria, ou iniciam de forma limitada. Além disso, as referências pedagógicas a excertos orquestrais de viola não são volumosas; de acordo com Kim (2019), não há um livro exclusivamente dedicado ao estudo deles. Em vez disso, existem apenas alguns periódicos, livros com edições limitadas ou vídeos sobre esse tópico.

Violistas recém-formados encontram-se em grande desvantagem se não dedicarem aos excertos orquestrais a devida atenção e, sem orientação, permanecem aquém da preparação necessária para a sua futura função no mercado de trabalho. Os excertos orquestrais oferecem desafios e incorporam vários elementos musicais que servem como uma ferramenta pedagógica, muito embora a introdução dos excertos orquestras na literatura apenas tenha ocorrido nos últimos cinquenta anos (CHANG, 2014; BARROS, 2017).

⁵⁴ Atual Centro da Música, departamento da FUNARTE (SANTOS, 2015).

De acordo com Baldwin (1995), os professores de viola com frequência atribuem aos seus alunos uma infinidade de escalas, estudos e repertório solo, negligenciando a literatura orquestral. No entanto, o valor de aprender trechos orquestrais não deve ser subestimado, pois a maioria dos alunos continuará tocando em uma orquestra comunitária ou profissional após concluir seus estudos, onde o ingresso se dará por meio de audições que, na maioria das vezes, utilizará os trechos orquestrais como ferramenta classificatória.

Mas, no que concerne às aulas individuais de viola, muitos autores não atribuem a culpa ao professor, pois, o problema é uma questão de falta de tempo para conseguir vencer o repertório solo do instrumento, as escalas, arpejos e estudos. Quando uma série de excertos é adicionada, a tarefa parece se torna quase impossível (BALDWIN, 1995; CECCONELLO, 2013; BARROS, 2017).

Baldwin (1995) sugere que ao invés de adicionar à volumosa lista de materiais já existentes, estes estudos podem ser substituídos por trechos orquestrais e Barros (2017) corrobora afirmando que muitos desses trechos cobrem as mesmas técnicas encontradas em estudos e escalas com dificuldades iguais ou superior; pois o objetivo primordial dos livros de estudo é preparar o futuro violista a tocar “músicas de verdade”. Então, por que não usar trechos para atingir o mesmo objetivo, abrangendo, portanto, duas ou mais categorias ao mesmo tempo?

Stoll (2008 *apud* ROSA, 2017) afirma que, a partir de excertos orquestrais, é possível criar estudos técnicos mais eficazes do ponto de vista musical do que estudos específicos consagrados na pedagogia do instrumento. Uma vez que o excerto foi aprendido, o aluno estudou mais de uma única técnica, e este mesmo trecho importante pode aparecer em uma audição orquestral (BALDWIN, 1995; BARROS; 2017).

Dentro da literatura orquestral é possível encontrar ritmos e golpes de arco que precisem ser ajustados para alunos que ainda não dominam a técnica específica, como por exemplo os exercícios de *spiccato*, que podem ser executados com ritmos variados e em andamento moderado antes de serem gradativamente tocados no andamento sugerido pelo autor, reforçando a ideia de que a prática lenta e cuidadosa deve fazer parte do regime de cada aluno.

Podemos utilizar como exemplo o controle de cruzamentos de cordas chamado *spiccato*, que é uma habilidade importante que todo aluno de viola (e de cordas friccionadas) precisa enfrentar e muitos professores prescrevem estudos com notas repetidas, habilidade essa que é

constantemente explorada por meio das variações de golpes de arco presentes no segundo estudo de Kreutzer⁵⁵ (Fig. 8, 9 e 10) (BALDWIN, 1995).



Figura 8 - Trecho do segundo estudo de Kretuzer, transcrição para viola, c. 1-9. Fonte: KREUTZER, R. *42 Studies for viola*. International Music Company.



Figura 9 – Variações de golpes de arco para o estudo de Kreutzer, transcrição para viola. Fonte: KREUTZER, R. *42 Studies for viola*. International Music Company.



Figura 10 – Variações de golpes de arco para o estudo de Kreutzer, transcrição para viola. Fonte: KREUTZER, R. *42 Studies for viola*. International Music Company.

⁵⁵ Rodolphe Kreutzer (1766-1831) – violinista e professor belga. Escreveu a célebre obra “42 Estudos ou Caprichos” (BOER, 2012, p. 271)

Embora este seja um exercício comprovadamente eficaz, o mesmo objetivo pode ser alcançado dentro do primeiro movimento da Sinfonia nº 40 em sol menor de Mozart (Fig. 11). Em ambos os casos, as obras reforçam o conceito de cruzamentos de cordas *spiccato*, mas a parte *divisi* de Mozart oferece um acompanhamento para o professor tocar ou até mesmo introduzir a melodia do violino para demonstrar como o acompanhamento aparentemente estático se encaixa no tema, auxiliando o aluno a ajustar sua entonação e nas considerações frasais (BALDWIN, 1995).

Sinfonia nº 40 em sol menor, K. 550

W. A. Mozart (1756-1791)

Allegro molto

The image shows a musical score for the viola part of Mozart's Symphony No. 40 in G minor, measures 1-12. The score is in 3/8 time, G minor, and features a 'p' dynamic marking. It consists of three staves of music with various rhythmic patterns and articulations.

Figura 11 – Excerto para viola da sinfonia nº 40 em sol menor de W. A. Mozart, c. 1 – 12. Fonte do autor.

Da mesma forma, os estudos dos padrões para os dedos da mão esquerda da Abertura da ópera *Rienzi* de Wagner (Fig. 12) e o movimento de abertura da Sinfonia nº 41 “Jupiter” (Fig. 13) de Mozart, podem ser uma maneira de aprender “*tetracordes*” e por meio de composições mais recentes como o primeiro movimento da Sinfonia nº 5 (Fig. 15), de Dmitri Shostakovich, pode auxiliar no treinamento do ouvido musical por meio de intervalos e mudança para posições mais agudas da viola (BALDWIN, 1995; BARROS, 2017).

No caso de escalas e arpejos, todos são encontrados em sua totalidade na literatura orquestral, até porque, dentro da música tonal, música nada mais é do que um combinado de escalas e arpejos. Portanto, os mesmos resultados podem ser alcançados por meio de trechos orquestrais, como por exemplo a parte de viola do primeiro movimento da Sinfonia nº 4 (Fig.

14), de Brahms, que nos mostra uma sequência de acordes arpejados e este trecho pode enfatizar o trabalho de mudança posição e o golpe de arco em *legato*⁵⁶.

Segundo Baldwin (1995) e Barros (2017), é muito importante que as arcadas e os dedilhados deste tipo de material pedagógico sejam adequadas e de qualidade, pois é por meio destes estudos de trechos orquestrais que os alunos vão aprender mais combinações possíveis de arcadas, dedilhados sugeridos e, assim, ganhar mais ferramentas para melhor interpretar um excerto orquestral, porém, não são todos os materiais publicados que são editados.

The image shows a musical score for viola, consisting of seven staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The music is characterized by dense, arpeggiated chords and frequent triplets. Dynamics are marked as *pff*, *ff*, and *pfff*. Performance instructions include *sempre* and *dimin. pff*. The score ends with a fermata and a final *ff* dynamic.

Figura 12 – Excerto para viola da abertura da ópera Rienzi de R. Wagner, c. 54 – 63. Fonte IMSLP.

⁵⁶ Golpe de arco suave e conectado. Tradução livre (NARDOLILLO, 2014, p. 64).

Sinfonia n° 41 em Dó maior, K. 551 "Júpiter"

W. A. Mozart (1756-1791)

Allegro vivace

The image shows two staves of musical notation for viola. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *f*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns and rests.

Figura 13 – Excerto para viola da sinfonia n° 41 em Dó maior de W. A. Mozart, c. 9 – 17. Fonte do autor.

Sinfonia n° 4 em mi menor, op. 98

Johannes Brahms (1833-1897)

Allegro non troppo

The image shows four staves of musical notation for viola. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It includes dynamic markings for *div.* and *p*. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. The second and third staves continue this intricate texture. The fourth staff concludes the excerpt with a dynamic marking of *f*.

Figura 14 – Excerto para viola da sinfonia n° 4 em mi menor de Johannes Brahms, c. 1 – 18. Fonte do autor.

Sinfonia nº 5

D. Shostakovich (1906-1975)

Moderato

p espressivo

Figura 15 – Excerto para viola da sinfonia nº 5 de Dmitri Shostakovich, c. 15 – 17. Fonte do autor.

De acordo com Leslie Stewart⁵⁷ (*apud* BARROS, 2017, p. 35), as sugestões de arcadas e dedilhados do professor melhoram o fraseio de cada excerto, revelando um conhecimento e familiaridade com o trabalho numa orquestra profissional. As obras escolhidas são apresentadas com sugestões de dedilhados e arcadas, constituindo-se assim em material de base pertinente à formação técnico-musical do futuro violista.

A atenção a esse material de estudo tem sido observada tanto na iniciação ao instrumento quanto na preparação de jovens para concursos em orquestras profissionais e, dada sua complexidade técnico-musical, tem produzido melhora significativa na preparação dos alunos (ROSA, 2017).

Uma boa edição deve conter não apenas sugestões de dedilhados e sinais de arcadas, mas também sinais de articulações, sugestões de golpes e divisão de arco e recomendações de andamento, como as edições publicadas por Ivan Galamian ou Max Rostal em peças e estudos [...] (BRANDOLINO, 1997).

Além do significativo aumento das produções bibliográficas de compilações nos últimos anos, alguns instrumentistas de reconhecido mérito no meio orquestral também começaram a lançar gravações destes excertos orquestrais mais requisitados em audições, incluindo seus próprios comentários de fundo pedagógico, como por exemplo as vídeo aulas dos violistas Martin Stegner⁵⁸, da Orquestra Filarmônica de Berlim; Roger Benedict⁵⁹, da Orquestra

⁵⁷ Diretora pedagógica de instrumentos de cordas na Universidade do Estado de Colorado.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aW0ncJ3-dxQ>

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFnhoBzJGnk>

Sinfônica de Sidney e do violista brasileiro Alexandre Razera⁶⁰, da Orquestra Filarmônica de Malta.

Tais gravações aliadas a comentários de cunho pedagógico são eficientes no sentido de criar uma referência sonora que auxilia estudantes a observar mais facilmente informações sobre a realização de elementos técnicos interpretativos. Este tipo de repertório geralmente contém muitos elementos que merecem a atenção do instrumentista durante o estudo diário, dentre eles destacamos: precisão rítmica, fidelidade ao tempo, afinação, articulação, entre outros (MCCARTY, 1988).

Os professores de viola devem e precisam encorajar os alunos a trazerem suas músicas de orquestra para as aulas, onde é possível encontrar muitas técnicas que podem ser reforçadas com a música que estão preparando para concertos de orquestra. Os alunos podem aprender agora ou se preparar para uma audição mais tarde e os professores devem sempre se sentir à vontade para editar com o objetivo de atender às necessidades de cada aluno (BALDWIN, 1995).

2.4 Excertos orquestrais da música sinfônica brasileira

Excertos orquestrais tem como objetivo fazer o instrumentista entrar em contato com os grandes compositores e desenvolver habilidades técnico-musicais para executar um amplo repertório (ROSA, 2017). E, de acordo com Adriana Holtz (2016) e mencionado no item 2.2, para ser admitido em qualquer orquestra, seja ela profissional ou não, um músico precisa ter domínio tanto de peças de caráter solístico, quanto de excertos orquestrais.

Holtz (2016) corrobora sua explanação por meio do prefácio do livro “*Test Pieces for Orchestral Auditions*” (BECKER-MANDALKA, 1993 *apud* HOLTZ, 2016, p. 20), onde encontramos a seguinte afirmação: “Espera-se que um músico de orquestra tenha domínio não apenas do repertório solo, mas principalmente de concerto (orquestral) e de ópera⁶¹”.

O repertório de excertos orquestrais já possui um padrão estabelecido internacionalmente, sendo este requerido pela importância da obra e do compositor, e encontrados com certa facilidade em sites de busca internacional, editais de processos seletivos orquestrais e mesmo em sites oficiais de orquestras (HOLTZ, 2016).

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=klCQMZvHd8g>

⁶¹ An orchestral musician is expected to know and to have mastered not only the solo literature of his instrument but especially the opera and concert repertoire as well. Tradução livre.

Entretanto, pesquisadores como Maurício Freire Garcia (2012) e Julia Gonzales (2015) afirmam que o repertório orquestral brasileiro é praticamente desconhecido principalmente entre os estudantes de música. E mesmo que os compositores brasileiros de maior prestígio, como Villa-Lobos e Carlos Gomes, apareçam com mais frequência em programas de concertos, ainda não houve uma efetiva inclusão deste material no meio acadêmico, se fazendo menos uso em ambientes de estudos profissionalizantes.

Rosa (2017) conjectura que um dos motivos para o desconhecimento da música sinfônica brasileira pelos estudantes e profissionais seja a pouca frequência de suas execuções. Isso se deve principalmente pelo motivo da baixa qualidade gráfica e a necessidade de revisões das partituras do repertório disponível. Rosa (2017) destaca uma pesquisa realizada por Armando Chaves Corrêa (2002 *apud* ROSA, 2017, p. 28) com instrumentistas de cordas de orquestras sinfônicas brasileiras, a qual apontou que 57% dos entrevistados têm resistência ao repertório orquestral brasileiro devido à precariedade destes materiais.

Desde o início do século XXI, diversas instituições brasileiras têm se empenhado em recuperar e preservar acervos sinfônicos de compositores brasileiros. Como é o caso do Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho (CDM) e a Academia Brasileira de Música (ABM), que tem publicados novas edições com recentes revisões da música orquestral brasileira.

No caso das obras de Villa-Lobos, temos projetos como “Villa-Lobos digital”, liderado pelo maestro Roberto Duarte, que tem colaborado qualitativamente para as performances e gravações lançados nos últimos anos. Como é o caso da OSESP, que, por meio da gravadora Naxos, lançou inúmeras gravações da obra de Villa-Lobos, o que torna a música orquestral brasileira um empreendimento de alcance internacional (HOLTZ, 2016; ROSA, 2017).

Sabe-se que Villa-Lobos não tinha por hábito revisar suas composições [...] o que, somado a erros de cópia recorrentes, faz com que grande parte do material orquestral disponível apresente incontáveis erros de grafia e de notação, o que leva a dúvidas de execução e interpretação. A editora francesa Max Eschig, detentora dos direitos da maior parte da produção de Villa-Lobos, nunca se ocupou de revisar as obras. Resulta daí que cada execução de sua música orquestral incorre em desnecessária perda de tempo com correções – ou toca-se e grava-se com erros (ROSA, 2017, p. 28)

Não se pode negar o fato de que a principal fonte da música sinfônica ocidental provém da Europa, porém, de acordo com Newton (2010) a produção sinfônica de compositores brasileiros, além numerosa e sofisticada, abrange recursos composicionais que refletem a autonomia e maturidade estética da música orquestral brasileira, que se consolidou mundial e nacionalmente por sua linguagem singular. Tal afirmação se reflete na recente solicitação

advinda de uma orquestra do Japão, que solicitou ao CDM a parte de clarone da Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos, para um processo seletivo orquestral. Essa talvez possa ser indicativo de mudança no cenário musical internacional em direção a uma maior valorização da música brasileira de concerto (HOLTZ, 2016).

Com a popularização da música orquestral brasileira no cenário internacional, qual será o motivo da música sinfônica de compositores brasileiros não ser aplicado como recurso pedagógico por meio de excertos orquestrais? Newton (2010) esclarece essa dúvida afirmando que a ausência do repertório brasileiro em grades curriculares de escolas de ensino especializados em música é comum, fazendo com que o ensino performático seja limitado a obras de compositores estrangeiros, negligenciando o estudo do gênero sinfônico brasileiro, o que se torna evidente no despreparo de músicos em executar obras nacionais.

No item 2.2, fizemos uma apresentação acerca dos excertos orquestrais como ferramenta pedagógica, porém, com obras de compositores estrangeiros. Entretanto, faremos agora uma analogia ao estudo da viola com a utilização de excertos orquestrais da música brasileira de concerto, tomando como base os trabalhos apresentados pelos autores Robert Baldwin (1995), Chen-Ju Liao (2009), Adriana Holtz (2016) e Seonkyu Kim (2019).

3 A PESQUISA DE EXCERTOS ORQUESTRAIS DA MÚSICA BRASILEIRA PARA VIOLA

A presente pesquisa foi realizada em duas etapas distintas: na primeira, foi adotado como metodologia a abordagem qualitativa bibliográfica e na segunda, a abordagem quantitativa (LAKATOS, 1992).

Além da pesquisa bibliográfica em si, houve a seleção das músicas sinfônicas de compositores brasileiros mais executados pelas orquestras profissionais brasileiras, de onde os excertos para viola foram extraídos. Para tal, este pesquisador coletou materiais em arquivos de orquestras sinfônicas como a OSESP, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, OSPA, OSB, Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFMG, além de bibliotecas de escolas de música e conservatórios brasileiros.

Tal decisão é justificada, pois uma relevante parte deste material já está devidamente editado, catalogado e disponível ao público em geral em bibliotecas públicas e em instituições que mantém orquestras sinfônicas, como é o caso do CDM, que tem oferecido subsídios documentais (partituras) à OSESP (HOLTZ, 2016).

Serão estudados os aspectos técnicos considerados relevantes desses excertos como mudanças de posição, posições fixas, golpes de arco, afinação, fazendo um paralelo entre eles e classificando-os de acordo com a demanda técnica, inspirados por Holtz (2016):

- Fácil;
- Mediano;
- Difícil;
- Muito Difícil.

A pesquisa destaca 28 excertos para viola *tutti* e 1 excerto para viola *solo* escolhidos dentre as obras do repertório sinfônico brasileiro de compositores do passado e ainda vivos; os trechos selecionados apresentam passagens de maior desafio técnico e contém sugestões de arcadas e dedilhados do autor.

No segundo momento da pesquisa houve a abordagem quantitativa por meio da aplicação de questionários utilizando a plataforma virtual *Google Forms*, que foram previamente enviados a violistas (professores e músicos de orquestra) e maestros brasileiros de reconhecida competência nacional e internacional.

3.1 Excertos orquestrais da música sinfônica de compositores brasileiros como recurso pedagógico para violistas

As Bachianas Brasileiras são um conjunto de obras escritas por Heitor Villa-Lobos entre os anos de 1930 e 1945, sendo as Bachianas Brasileiras nº 5 considerada sua obra de maior destaque e bastante difundida atualmente no cenário nacional e internacional. As Bachianas Brasileiras situam-se na esfera modernista brasileira, mais precisamente na segunda fase do movimento onde a consolidação do nacionalismo se tonava mais acentuado (ARCANJO, 2010).

Bachianas Brasileiras Nº 2

Prelúdio - O canto do capadócio

H. Villa-Lobos

Adagio

The musical score is written for Viola in 4/4 time. It begins with a box labeled '4' above the first measure. The first staff contains measures 4 and 5. Measure 4 starts with a half rest, followed by a quarter note G4 (fingered 1), a quarter note A4 (fingered 2), and a quarter note B4 (fingered 4). Measure 5 contains a half note C5 (fingered 1), a quarter note B4 (fingered 3), a quarter note A4 (fingered 3), and a quarter note G4 (fingered 3). The second staff contains measures 6, 7, and 8. Measure 6 starts with a quarter note G4 (fingered 4), a quarter note A4 (fingered 1), and a quarter note B4 (fingered 1). Measure 7 contains a half note C5 (fingered 3), a quarter note B4 (fingered 3), and a quarter note A4 (fingered 3). Measure 8 contains a half note G4 (fingered 3), a quarter note F4 (fingered 3), and a quarter note E4 (fingered 3). The third staff contains measures 9 and 10. Measure 9 contains a half note D4 (fingered 3), a quarter note C4 (fingered 3), and a quarter note B3 (fingered 3). Measure 10 contains a half note A3 (fingered 3), a quarter note G3 (fingered 3), and a quarter note F3 (fingered 3). The score includes dynamics such as *mf*, *f*, and *dim.*, and performance instructions like *port.*, *string.*, and *rall.*. Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

Figura 16 – Excerto para viola da obra Bachianas Brasileiras Nº 2 (Prelúdio – O canto do capadócio). Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- Mudanças de posição com *glissando*;
- Mudança de posição com *portamento*;
- Estudo de sonoridade e fraseado;
- Dedilhados não comumente utilizados entre notas cromáticas ou trítonos.

Nosso primeiro excerto foi extraído das Bachianas Brasileiras Nº 2 (Fig. 16), primeiro movimento (Prelúdio - O canto do capadócio) entre os números de ensaio 4 e 6. Neste excerto

podemos perceber na anacruse do segundo compasso a partir do número de ensaio 4 e no número de ensaio 5 a presença da palavra abreviada *port.* entre as notas com uma linha ascendente, o que significa *portamento*, porém, um compasso após o número 5 de ensaio percebemos a palavra *gliss.* (*glissando*) e ambas as palavras vem acompanhadas de um traço entre as notas. Então, como podemos diferenciá-las?

Segundo Hugo Pilger (2015), é muito comum haver confusão entre *glissando* e *portamento*, quando se muda de posição é possível escutar um portamento resultante da distância em que a mão do executante percorre até atingir a nota desejada de forma discreta. E *glissando* funciona como uma técnica de deslizar o dedo deliberadamente por meio da extensão da corda utilizando, ou não, o vibrato (NARDOLILLO, 2014).

[...] as edições existentes estão repletas de falhas de impressão e erros muitas vezes graves que só podem ser constatados através de paciente e minucioso estudo. Até mesmo os originais de Villa-Lobos contém lapsos, omissões, falhas naturais para quem escrevia tanto e rapidamente. Falhas, entretanto, que não empanam o brilho de sua criação e se seu talento (DUARTE, 1989, p. 19).

Bachianas Brasileiras N° 2

3º movimento - Início até 4

H. Villa-Lobos

Andantino Moderato

spicc.

p 6 6 6 6

1

6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6

2

rall. 6 6 6 6 *rall.* 6 6 6 6

a tempo *a tempo*

3

6 6 6 6

(*sempre spiccato*)

dim. 6 6 6 6 *crescendo*

4 *v*

Figura 17 –Excerto para viola da obra Bachianas Brasileiras N° 2, c. 1 - 4. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MEDIANO.

- A. Padrão de arco: *spiccato*;
- B. Velocidade da mão esquerda;
- C. Afinação em quintas justas (mesmo dedo).

O próximo excerto concerne ao terceiro movimento das Bachianas Brasileiras nº 2 (Fig. 17), *Dansa – Lembrança do Sertão*. Podemos trabalhar o golpe de arco chamado *spiccato*, o qual é um dos principais golpes de arco para instrumentistas de cordas, consistindo por um movimento contínuo, elástico e pendular, fazendo com que a crina do arco saia da corda após cada nota (BOSÍSIO, 2022, p. 28). O *spiccato* neste excerto deverá ser trabalhado de forma lenta, em primeiro momento, atentando ao fato de que o golpe de arco não permanece em uma única corda, trazendo também responsabilidade para a mão esquerda em antecipar a mudança de notas, tomando cuidado principalmente com a afinação em notas que utilizam o mesmo dedo em duas cordas (quintas justas e trítonos), número de compasso 2, por exemplo.

Bachianas Brasileiras N° 7

Prelúdio - Ponteio

Andante H. Villa-Lobos

The musical score consists of three staves of music for Viola. The first staff (measures 6-7) is marked *solo* and *f*. The second staff (measures 8-9) is marked *tutti* and *f*. The third staff (measure 9) is marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and vibrato markings.

Figura 18 – Excerto para viola da obra Bachianas Brasileiras N° 7 (prelúdio – Ponteio), c. 6 - 9. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MEDIANO.

- A. Estudo de sonoridade e fraseado;
- B. Mudanças de posição;
- C. Estudo de vibrato;
- D. Arcos mistos, padrões de arcadas variadas;
- E. Dedilhados não comumente utilizados entre notas cromáticas.

Para o excerto do primeiro movimento das Bachianas Brasileiras N° 7 (Fig. 18), temos a presença de trecho para viola *solo* entre os números de ensaio 6 e 7. Neste trecho podemos trabalhar o fraseado contínuo de seis compassos (mesmo havendo pausas de colcheias entre eles) por meio de sutis mudanças de posições que permeiam desde a primeira, terceira e segunda posições com um vibrato de pouca frequência e amplitude, explorando principalmente a sonoridade e afinação. A partir de dois compassos antes do número 8, voltamos com o *tutti* para o naipe de viola, continuamos com o mesmo trabalho encontrado no início (sonoridade e afinação), tomando sempre cuidado nas mudanças de posição e no portamento sem transparecer um *glissando* desnecessário. Seguindo após as pausas há a presença de ritmos sincopados onde o arco precisa manter um *detaché* estável, mesmo quando a nota estiver assinalada com arcada para cima, como no primeiro compasso da terceira pauta da figura 16. Utilizar dedilhado não comumente utilizado na literatura da viola em 1 compasso antes de 9 para as notas cromáticas.

Bachianas Brasileiras N° 7

Giga (Quadrilha Caipira)

H. Villa-Lobos

Allegretto Scherzzando $\text{♩} = 120$

The musical score is written for Viola in 3/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegretto Scherzzando' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score consists of several staves of music. Measure numbers 1, 18, 19, 22, and 23 are boxed. Dynamics include *sfz*, *p*, *mp*, and *mf*. Articulations include accents, slurs, and breath marks (V). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line.

Figura 19 - Excerto para viola da obra Bachianas Brasileiras N° 7 (Giga – Quadrilha Caipira), c. 1 – 2; 19 – 21; 22-23.
Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MUITO DIFÍCIL.

- A. Padrão de arco: *spiccato*;
- B. Mudanças rápidas de posição;
- C. Velocidade da mão esquerda.

No excerto do segundo movimento das Bachianas Brasileiras Nº 7 (Fig. 19), Giga – Quadrilha Caipira, podemos fazer uma singela analogia deste excerto com os excertos para viola da Sinfonia Nº 9, em ré menor, de Beethoven (2º movimento – *Molto Vivace*) e com a obra “*Musik Ein Sommernachtstraum*⁶²” de Mendelssohn (2º movimento – *Scherzo Vivace*) devido ao seu caráter *giocoso* e virtuosístico. Neste excerto o violista poderá exercitar o golpe de arco chamado *spiccato*, presente em toda a extensão do excerto; mudanças de posição, principalmente a mudança presente no quarto compasso a partir do número 2 de ensaio, mudança essa não habitual dentro do repertório orquestral e velocidade, sempre atentando ao fato de não iniciar seu estudo em andamento de 120 BPM⁶³, e sim, com 60 BPM, gradualmente aumentando a velocidade de seu estudo até atingir o objetivo.

⁶² Sonho de uma noite de verão, tradução livre.

⁶³ BPM – medida do metrônomo, Batida Por Minutos.

Bachianas Brasileiras N° 7

Tocata (Desafio)

H. Villa-Lobos

Andantino quasi Allegretto ♩ = 104

The image shows a musical score for Viola, measures 5 through 10. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andantino quasi Allegretto' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The music features a series of eighth-note patterns, often grouped in threes (trios) and ones (solos). Measure 5 starts with a boxed '5' and a '3' above the first triplet. Measure 6 has a boxed '6' and a '3' above the first triplet. Measure 7 has a boxed '7'. Measure 8 has a boxed '10' and a 'v' above the first note. Measure 9 has a boxed '7' and a 'v' above the first note. Measure 10 has a boxed '10' and a 'v' above the first note. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'f' (forte) in measure 10. The piece concludes with a double bar line.

Figura 20 – Excerto para viola da obra Bachianas Brasileiras N° 7 (Tocata e Fuga), c. 5 -7; 10 – ao fim. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MEDIANO.

- A. Golpes de arco variados: *détaché* e *spiccato*;
- B. Execução rápida de *appoggiatura*;
- C. Ritmos sincopados;
- D. Dedilhados não comumente utilizados entre notas cromáticas.

No próximo excerto (Fig. 20), Bachianas Brasileiras Nº 7 (Tocata – Desafio), o violista poderá exercitar o estudo em diferentes posições a começar pela segunda posição na quarta corda (Dó), com agilidade do quarto dedo para executar as *appoggiaturas* recorrentes, *spiccato* nas semicolcheias e a partir do número 10 de ensaio observamos a presença de síncopas e notas cromáticas, todas estas executadas preferencialmente com *détaché*.

Bachianas Brasileiras N° 7

Fuga - Conversa

H. Villa-Lobos

Adagio

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes a box labeled '6' above the first measure. The second staff continues the melody with various ornaments and slurs. The third staff has boxes labeled '7' and '8' above measures 7 and 8 respectively, with a dynamic marking 'f' below measure 8. The fourth staff continues the melodic line with slurs and accents. The fifth staff has a box labeled '9' above measure 9. The score concludes with a double bar line.

Figura 21 – Excerto para viola da obra Bachianas Brasileiras N° 7 (Fuga - Conversa), c. 6 – 7; 8 - 9. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: FÁCIL.

- A. Estudo de sonoridade e fraseado;
- B. Ritmos sincopados;
- C. Estudo de vibrato;
- D. Acentos horizontais.

No excerto para viola das Bachianas Brasileiras N° 7 (Fig. 21) é possível ao violista trabalhar sonoridade e *legato* devido seu caráter solene e andamento lento, sempre utilizando o *détaché* como principal movimento do arco, atentando para o sétimo compasso a partir do número 6 de ensaio, onde há a presença de ritmos sincopados e acentos, tomando o cuidado para não os transformar em *staccato*, sendo um ataque mais horizontal do que vertical. A partir do número 8 de ensaio, o intérprete poderá utilizar, com mais liberdade, o vibrato como recurso dramático à melodia e maior quantidade de arco para auxiliá-lo na dinâmica de forte.

Bachianas Brasileiras N° 9

2° Mov - Fuga

H. Villa Lobos

Poco apressado $\text{♩} = 90$

The musical score consists of six numbered measures (2-6) for Viola. Measure 2 starts with a dynamic of *mf* and includes accents (*sfz*) and breath marks (*v*). Measure 3 begins with a dynamic of *p*. Measure 4 features a triplet and a dynamic of *pp*. Measure 5 includes fingerings (0, 4) and a dynamic of *pp*. Measure 6 ends with a dynamic of *f* and includes fingerings (1, 0, 1, 4). The score is marked with various articulations such as accents (*v*) and breath marks (*v*).

Figura 22 – Excerto para viola da obra Bachianas Brasileiras N° 9 (Fuga), c. 2 – 4; 5 - 6. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Ritmos mistos;
- B. Padrões de arcadas variadas;
- C. Substituições entre cordas soltas e quarto dedo (afinação).

Em 1944, Villa-Lobos iniciou sua turnê pelos Estados Unidos, viagem que se estendeu até o ano seguinte, chegando à cidade Nova Iorque. Lá, escreve as Bachianas Brasileiras N° 9, escrita para coro misto ou orquestra de cordas (DUARTE, 1989). O excerto acima (Fig. 22) é

extraído do segundo movimento (Fuga). Nele, o violista poderá trabalhar a execução em compasso misto, atentando para a manutenção do tempo e do ritmo, mantendo-se, na maior parte do tempo em primeira posição.

Fantasia para saxofone e orquestra

H. Villa-Lobos

Lento ♩ = 54

Figura 23 – Excerto para viola da obra Fantasia para saxofone, c. 1 – 9. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MUITO DIFÍCIL.

- A. Estudo de sonoridade e fraseado;
- B. Padrões de arcadas estáveis;
- C. Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas.

Escrita em 1948, em Nova Iorque, teve sua estreia em 1951 no Rio de Janeiro, sob a batuta do próprio compositor à frente da Orquestra de Câmara do MEC, tendo como solista o saxofonista Waldemar Szpilman (DUARTE, 1989).

O autor e maestro Roberto Duarte (1989, p. 33) aponta um erro na partitura e sugere uma modificação que seria o acréscimo de dois bemóis à armadura de clave, o que facilitaria a leitura, evitando assim tantos acidentes em cada compasso.

Floresta do Amazonas

Allegro quasi moderato

H. Villa-Lobos

The musical score for Viola, measures 22-23, is presented in two systems. The first system (measures 22-23) is in treble clef, 2/4 time, and G major. Measure 22 begins with a forte (*f*) dynamic and a complex melodic line featuring triplets and slurs. Measure 23 continues the melodic development with various fingerings and slurs. The second system (measures 23-24) is in bass clef, 2/4 time, and G major. Measure 23 begins with a sforzando piano (*sfz p*) dynamic and continues the melodic development with various fingerings and slurs. Measure 24 concludes the excerpt with a forte (*f*) dynamic and a melodic line featuring triplets and slurs.

Figura 24 – Excerto para viola da obra Floresta do Amazonas, c. 22 - 23. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MUITO DIFÍCIL.

- A. Mudanças de posição;
- B. Velocidade da mão esquerda;
- C. Escalas *semi-cromáticas*;
- D. Ritmos variados.

A obra Floresta do Amazonas, escrita em 1958, é umas composições de Villa-Lobos que utiliza grande orquestra e coro com o objetivo de levar aos palcos o cenário ritmo musical encontrado nas florestas amazônicas (DUARTE, 1989).

No excerto acima (Fig. 24), encontramos logo de início a parte da viola iniciando-se com a clave de “sol” e com uma escala *semi-cromática*, pois podemos notar a presença de tons inteiros em alguns momentos. Outras escalas semelhantes aparecem ao longo do excerto, tais escalas podem ser trabalhadas por meio do recurso de dedilhados não tradicionalmente utilizados e da execução lenta, onde, pouco a pouco poderemos aumentar a velocidade para

alcançar o objetivo. No terceiro compasso a partir do número 22 de ensaio encontramos a quinta posição, alcançada de forma súbita e sem o auxílio de pequenas mudanças de posição para nos guiar. Porém, mudanças de longo alcance podem ser atingidas tendo como ponto de partida uma “âncora” imaginária, apoiando-se a palma da mão esquerda ao corpo da viola, é possível encontrar a nota “lá” com o terceiro dedo. Este é o tipo de estudo que se alcança resultados satisfatórios com dedicação e repetição consciente.

Floresta do Amazonas

H. Villa Lobos

Poco moderato

The image shows two staves of musical notation for Viola. The first staff, labeled '61', is in 12/8 time and begins with a piano (*pp*) dynamic. It features a sequence of notes with a '4' above the first note, indicating the fourth finger. The second staff, labeled '62', continues the piece with a forte (*f*) dynamic. It includes a vibrato (*V*) marking above the first note, a '1' above the second note, and a '4' above the fourth note. The piece concludes with a piano (*pp*) dynamic.

Figura 25 – Excerto para viola da obra Floresta do Amazonas, c. 61 – 62. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Estudo de sonoridade e fraseado;
- B. Estudo de vibrato;
- C. Estudo em terceira posição fixa na quarta corda (seis primeiros compassos);
- D. Mudanças de posição;
- E. Escala em segunda posição;
- F. Dedilhados não comumente utilizados.

Neste excerto (Fig. 25), poderemos exercitar a terceira posição na quarta corda que, na opinião deste autor, é uma das posições mais incômodas para o violista. Nesta posição poderemos trabalhar a sonoridade em dinâmica *pianíssimo*, controle de arco lento, escala em segunda posição e dedilhados alternativos.

Floresta do Amazonas

H. Villa-Lobos

Vivace

54

55

57

sfz *p* *f* *rall.* *sfz p*

Figura 26 – Excerto para viola da obra Floresta do Amazonas, c. 54 – 57. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- Velocidade de mão direita e esquerda;
- Padrões de arcadas variadas;
- Mudanças rápidas de posição;
- Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas.

No excerto acima (Fig. 26), o violista poderá exercitar principalmente a velocidade, mudanças rápidas de posição e ritmos variados. A parte mais dificultosa será encontrada em quatro compassos antes do número 57 de ensaio, onde podemos observar uma sequência de semicolcheias não diatônicas, que necessitam de um estudo com atenção e cuidado.

Floresta do Amazonas

H. Villa Lobos

Allegro selvagem

The musical score consists of three staves. The first staff is in treble clef and contains measures 68 and the beginning of 69. It features a series of sixteenth-note patterns with various articulations like 'v' and '0'. The second staff is in bass clef and continues the sixteenth-note patterns, including a triplet and a section marked 'f'. The third staff is in bass clef and concludes the excerpt with a final measure marked '69' and 'sfzp'.

Figura 27 – Excerto para viola da obra Floresta do Amazonas, c. 68 – 69. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MUITO DIFÍCIL.

- A. Controle de arco (retomadas rápidas);
- B. Padrões de arcadas variadas: *spiccato* e *détaché*;
- C. Velocidade da mão esquerda e direita;

No excerto acima (Fig. 27) é possível exercitar a velocidade e o controle de arco. Sugerimos ao executante manter-se na parte inferior do arco na maior parte do excerto, fazendo pequenas pausas imaginárias entre a colcheia e a semicolcheia, pois neste pequeno hiato é possível retornar à parte inferior do arco sem haver perda de tempo em relação ao metrônomo. Isto trará controle e segurança para a execução.

Floresta do Amazonas

H. Villa Lobos

Allegro selvagem

36

38

rall.

105

sfz p

Figura 28 – Excerto para viola da obra Floresta do Amazonas, c. 4 antes de 105. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MUITO DIFÍCIL.

- A. Ritmos estáveis;
- B. Velocidade da mão esquerda e direita;
- C. Padrão de arcada: *détaché*;
- D. Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas.

Para este excerto (Fig. 28), podemos explorar a velocidade da mão esquerda e direita em primeira posição, sempre atentando para as notas com acidentes. Sugerimos que o violista inicie seu estudo de forma lenta e pouco a pouco acelerando até atingir o andamento sugerido pelo compositor. Este estudo também nos permite estudar com notas dobradas, onde cada semicolcheia é executada duas vezes, agregando assim confiança aos movimentos dos dedos da mão esquerda.

Floresta do Amazonas

H. Villa Lobos

Allegro (a galope)

Figura 29 – Excerto para viola da obra Floresta do Amazonas, c. 130 ao fim. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Ritmos estável;
- B. Velocidade da mão esquerda e direita;
- C. Padrões de arcadas variadas;
- D. Mudanças rápidas de posição.

Neste excerto (Fig. 29) é possível trabalhar velocidade, arcadas mistas, porém mantendo-se o *détaché* na corda e mudanças de posição.

Floresta do Amazonas

H. Villa Lobos

Adagio

148

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a box containing the number '148' and a 'V' above the first measure. The music is in 2/4 time and features a series of sixths. Fingerings are indicated below the notes: 4, 3, 2, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 4, 1, 2. The dynamic marking *pp* is placed below the first measure. The second staff continues the sixths with fingerings 4, 1, 2, 2, 1, 3, 4, 1, 1. The third staff concludes the piece with sixths and fingerings 4, 3, 1, 1, 2, followed by a *sfz p* marking at the end.

Figura 30 – Excerto para viola da obra Floresta do Amazonas, c. 148 ao fim. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Ritmo estável;
- B. Andamento lento;
- C. Padrões de arcadas estáveis;
- D. Dedilhados não comumente utilizados.

Para o excerto acima (Fig. 30), aliado ao andamento em *Adagio* (lento), poderemos explorar dedilhados não comumente utilizados na literatura da viola, o que traz ao intérprete independência entre os dedos e mudanças curtas de posição.

Chôros N° 6

Adagio

H. Villa Lobos

16

mf

pp

Figura 31 – Excerto para viola da obra Chôros N° 6, c. 16 até 9 depois. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MEDIANO.

- A. Ritmos estáveis;
- B. Andamento lento;
- C. Padrões de arcadas estáveis;
- D. Dedilhados não comumente utilizados.

De acordo com o catálogo oficial do Museu Villa-Lobos, o *Chôros* N° 6 foi composto no Rio de Janeiro no ano de 1926, sendo dedicado à Arminda Neves d'Almeida. Sua estreia mundial ocorreu com a Orquestra Sinfônica do *Theatro* Municipal, no Rio de Janeiro, em 1942, sendo conduzida pelo próprio compositor (SALES, 2009).

O excerto acima (Fig. 31), em andamento *adagio* (lento), exercita o arco curto e dedilhados não comumente utilizados na literatura da viola por meio de notas repetidas, ou não (necessário manter atenção à partitura).

Chôros N° 6

H. Villa Lobos

Poco Moderato $\text{♩} = 65-70$

60

mf

61

sfz sfz

sim.

62

divisi

63

64

f

65

pp

Figura 32 – Excerto para viola da obra Chôros N. 6, c. 60-65. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MUITO DIFÍCIL.

- A. Ritmos estáveis;
- B. Andamento lento;
- C. Padrões de arcadas estáveis;
- D. Dedilhados não comumente utilizados.

O excerto da página anterior (Fig. 32) nos traz uma ampla variedade de ritmos, arcadas mistas, golpes de arcos variados e dedilhados não comumente utilizados na literatura da viola. Atenção ao quinto compasso após o número 62 de ensaio, pois este trecho não deverá ser executado em notas duplas e sim uma única voz (*divisi*).

Chôros N° 10

H. Villa-Lobos

Animé $\text{♩} = 88$

15 *mf* *cresc.*

16

Figura 33 – Excerto para viola da obra Chôros N. 10, c. 15-17. Fonte própria do autor.2

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Ritmo estável;
- B. Estudar em andamento lento;
- C. Padrões de arcadas estáveis;
- D. Dedilhados não comumente utilizados.

O Chôros N° 10, também conhecido como “Rasga Coração”, foi composto na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1926, sendo dedicada a Paulo Prado. Estreou em 11 de novembro de 1926, no Teatro *Lyrico* do Rio de Janeiro, num concerto em homenagem ao então presidente da república, Whashington Luís, sendo regida pelo próprio compositor (SALLES, 2009).

No curto excerto acima (Fig. 33) é possível exercitar velocidade, dedilhados não comumente utilizados na literatura da viola e mudanças rápidas de posição, sempre iniciando o estudo em um andamento lento e gradativamente acelerando.

Chôros N° 10

H. Villa-Lobos

Très peu animé et bien rythmé ♩ = 95-100

The image displays a musical score for Viola, consisting of eight staves of music. The first staff (measures 167-171) is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. Above the staff, there are fingering numbers (4, 3, 2, 1, 4, 3, 1) and a *sim.* (sordini) marking. The second staff (measures 169-171) continues the rhythmic pattern. The third staff (measures 171-171) shows a measure with a whole rest. The fourth staff (measures 201-201) begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering number of 4. The fifth staff (measures 201-201) continues with a dynamic marking of *rf*. The sixth staff (measures 204-204) continues with a dynamic marking of *rf*. The seventh staff (measures 207-207) continues with a dynamic marking of *rf*. The eighth staff (measures 210-210) continues with a dynamic marking of *rf*. The ninth staff (measures 213-213) continues with a dynamic marking of *rf*.

Figura 34 – Excerto para viola da obra *Chôros* N° 10, c. 167-171; 201-214. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Ritmo estável;
- B. Andamento rápido;
- C. Padrões de arcadas variadas: *spiccato* e *martellé*;
- D. Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas;
- E. Acentuação utilizando a mão direita.

No excerto da página anterior (Fig. 34) há a presença de uma sequência em *ostinato* com notas cromáticas. Para esta passagem é sugerido o uso de dedilhados não comumente utilizados na literatura da viola que possam auxiliar no momento da execução.

O golpe de arco *spiccato* se encaixa na proposta do compositor em agregar um ritmo mais percussivo às cordas, sempre retomando o arco para perto do talão após as pausas de semicolcheias.

A partir do compasso 201, é anexada à frase o ritmo de colcheias que podem ser executadas com *martellé* curto, não ultrapassando o meio do arco e a presença do *rinforzando* (*rf*), indicando uma ênfase na nota por meio da pronação do antebraço direito. Porém, é necessário tomar cautela para não utilizar muito arco, pois tratando-se notas curtas, é necessário sempre retornar ao talão.

O Guarany

Abertura

A. Carlos Gomes

Andante maestoso, espressivo

47

Più mosso ed afrett. D

50

f

Figura 35 - Excerto para viola da abertura da ópera "O Guarany", de Carlos Gomes, c. 44-52. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Ritmo variado;
- B. Andamento lento;
- C. Padrões de arcadas estáveis;
- D. Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas;
- E. Acentuação utilizando a mão direita.

A ópera “*Il Guarany*” foi composta em Milão no ano de 1870, por Antônio Carlos Gomes, sendo a primeira ópera brasileira a ser aclamada no exterior, baseado no romance de José de Alencar, “O Guarani”, publicado em 1857. A famosa “Protofonia” (abertura), foi composta somente no ano de 1871, condensando temas de toda a ópera (VIRMOND et al., 2015).

O excerto extraído da abertura da ópera “O Guarany” (Fig. 35) conta com diversas passagens cromáticas, onde é sugerido o uso de dedilhados não comumente utilizados e meia posição. No início do trecho, por se tratar de uma tercina em anacruse com acentos, deixamos a sugestão de começar com o arco para cima, muito embora este autor já tenha executado o mesmo trecho com as três notas para baixo com retomadas e com *ritardando*.

Sinfonia opus 6

Leopoldo Miguez

Allegro ♩ = 120

The musical score for viola, measures 27-36, is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *molto espressivo*. The first measure (27) features a triplet of eighth notes. Subsequent measures include slurs, accents, and dynamic markings of *sf* and *f*. Measure 31 ends with a *ff* marking. Measure 34 begins with the instruction *vigorosissimo* and continues with a series of eighth notes, ending with a final cadence.

Fig. 36 – Excerto para viola da obra Sinfonia N. 6, de Leopoldo Miguez, c. 27-36. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MEDIANO.

- A. Ritmo variado;
- B. Andamento rápido;
- C. Padrões de arcadas variadas;
- D. Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas;
- E. Acentuação utilizando a mão direita.

Leopoldo Américo Miguéz (1850-1902) foi um compositor, violinista, professor e regente nascido em Niterói. Iniciou seus estudos de violino na cidade do Porto aos sete anos de idade, retornou ao Brasil aos 21 anos e estreou como compositor em 1876, tendo em suas obras forte influência de Wagner e Liszt, adepto da “música do futuro” e da “nova escola alemã”. Foi neste período, impulsionado pelo forte nacionalismo, que buscou colocar em sua música a identidade cultural da nação, por meio da valorização dos feitos do passado e a busca pelo que havia de mais moderno. Em 1882, escreve sua sinfonia em Si bemol maior, op. 6 (MAYR, 2016; SANTOS, 2015).

No excerto acima (Fig. 36) podemos exercitar o dedilhado não comumente utilizados na literatura da viola logo no primeiro compasso ao empregar o terceiro dedo na nota “Sol bemol”; rápidas retomadas de arco para começar as anacrusas de semicolcheias para cima de forma enérgica, além do auxílio do vibrato para maior expressão dramática da dinâmica em forte.

Elegia

Henrique Oswald (1852-1931)

Andante

25 *mf* cresc.

32 *ff* *p* cresc. e animando

39 *sf* *pp* cresc.

Fig. 37 –Excerto para viola da obra Elegia, de Henrique Oswald, c.25-43. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: FÁCIL.

- A. Estudo de sonoridade e fraseado;
- B. Distribuição do arco;
- C. Estudo de vibrato.

Henrique Oswald (1852 – 1931) nascido no Rio de Janeiro foi um importante pianista, compositor, concertista e diplomata brasileiro. Devido à profissão de seu pai, importador de pianos, recebeu suas primeiras lições de música de sua mãe e posteriormente estudou com o francês residente no Brasil, Gabriel Giraudon. Foi agraciado com uma bolsa de estudos pelo imperador D. Pedro II em 1868, com a qual pôde estudar música em Florença, na Itália, onde conheceu pessoalmente o compositor húngaro Franz Liszt.

Em 1900, foi nomeado pelo então presidente da república Campos Sales para assumir o cargo de chanceler do Brasil no consulado de Havre. Mais tarde assumiu o consulado de Gênova, onde conseguiu dedicar-se à composição. Em 1903, assumi a direção do Instituto Nacional de Música, hoje conhecido como Escola de Música da UFRJ e, após a sua gestão, retoma seu cargo com professor de piano até 1923 (MARTINS, 1995; CARDOSO; 2006).

Para o excerto da Elegia (Fig. 37) de Henrique Oswald, podemos exercitar o fraseado e sonoridade. Devido ao andamento cômodo, nos é possível explorar os timbres da viola por meio de um gradual crescendo que culmina no compasso 33.

Pasárgada em Noites e Luzes (muitas luzes) ¹

- esse não é você -

Cibelle J. Donza

$\text{♩} = 92$

63 *mf*

65

68 *mp*

70 *ff* *f*

147

155 *p* *ff* *sfz pp* *fff*

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Ritmos variados;
- B. Estudo de sonoridade;
- C. Distribuição do arco;
- D. Velocidade de mão esquerda.

Cibelle Donza (1985), iniciou seus estudos de música aos 6 anos de idade no Conservatório Carlos Gomes em Belém, dedicando-se ao piano e violão. Posteriormente começou a se dedicar a composição e regência, sendo a primeira mulher a assumir o cargo profissional de maestra no Pará, como regente assistente da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP) nas temporadas de 2016 e 2017. Desde então tem regido diversos concertos pelo território brasileiro. Como compositora teve suas obras apresentadas por orquestras como a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (OSTNCS), Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (OSMC), Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP), e Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP). Atualmente é professora da Escola de Música da UFPA, atuando no núcleo de composição e orquestra, possui mestrado em regência pelo Ithaca College, em Nova Iorque.

A obra “Pasárgada em noites e luzes”, segundo Donza (2023), é uma música programática, inspirada em um poema “*Vou-me embora pra Pasárgada*”, de Manuel Bandeira. O tema principal desta obra foi extraída de uma primeira composição de Cibelle Donza, feita em seus 15 anos de idade, para um duo de violões.

O excerto extraído da obra (Fig. 38) nos apresenta ritmos variados e sincopados. Devido seu andamento é possível o violista exercitar velocidade, sonoridade e distribuição de arco, atentando sempre para as mudanças de dinâmicas e *crescendo*.

Atentar para a presença de quintas justas no compasso 145; fazendo necessário ajuste, devido a figura rítmica, do segundo dedo da mão esquerda em posicionar-se em duas cordas simultaneamente.

Suite Popular

I. dobrado

Luciano Gallet (1929)

Allegro justo

Fig. 39 –Excerto para viola da obra Suíte Popular (I. dobrado), de Luciano Gallet, c. 13-18. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: FÁCIL.

- A. Distribuição do arco;
- B. Fraseado;
- C. Acentos.

Luciano Gallet nasceu no Rio de Janeiro em 1893. Embora tenha começado sua carreira como pianista de orquestras de salão, estudou piano com Henrique Oswald e harmonia com Agnelo França, tomando contato com o movimento modernista brasileiro em 1920, o que o incentivou a estudar o folclore. Liderou movimentos em favor da melhoria da atividade musical no Brasil e em 1930 foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. Faleceu em 1931, por conflitos e desgaste com os professores do instituto que não aceitavam as reformas pedagógicas. Tem como principais trabalhos “O índio na música brasileira” e “O negro na música brasileira”, de 1928 (BRUM, 2007).

O excerto foi extraído da obra Suíte Popular (Fig. 39). Nele, podemos explorar a distribuição de arco por meio de arcadas rápidas e concisas para cima, tomando o devido cuidado para não acrescentar acento à nota, já que o acento se encontra na nota sincopada aliada ao arco para baixo.

Batuque

Danza di Negri

O. Lorenzo Fernândez

Allegro pesante ♩ = 95-110

The musical score for Viola consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes a four-fingered fingering (4) and an open string (0). The second staff starts with a first ending bracket (1) and a dynamic marking of *f*. The third staff contains a second ending bracket (2) and a dynamic marking of *ff*. The fourth staff features a fifth ending bracket (5) with the instruction "divisi" and a dynamic marking of *fff*. The fifth staff continues the dense rhythmic texture. The sixth staff concludes with dynamic markings of *dim.* and *dim. molto*, and includes first and fourth fingerings (1, 0 and 4).

Fig. 40 –Excerto para viola da obra Batuque (Danza di Negri), de Lonrezo Fernandez, c. 1-5. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: DIFÍCIL.

- A. Golpes de arcos variados (quando solicitado);
- B. Acentos;
- C. Mudança de posição;
- D. Manutenção do *ostinato*.

Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948) era filho de pais espanhóis, mas nasceu no Rio de Janeiro e ao contrário de seus contemporâneos e antecessores, teve toda sua formação musical realizada no país. Muito embora sua música, ainda em vida, tenha sido executada nos Estados Unidos e Europa, Fernandez nunca saiu da América Latina, pois seus projetos de viagem ao exterior não chegaram a ser concretizados.

Aos 18 anos, compôs a ópera Rainha Moura e em 1917 ingressou no Instituto Nacional de Música, onde deu início aos seus estudos formais de música. Em 1923, assumiu a disciplina de Harmonia no instituto, permanecendo por dois anos e fundando, em 1936, o Conservatório Brasileiro de Música, o qual esteve à frente até sua morte, em 1948 (IGAYARA, 1997; SILVÉRIO, 2020).

Composta em 1930, a suíte sinfônica em três partes “Reisado do Pastoreio”, onde encontramos a peça Batuque, teve sua estreia mundial pela Orquestra do Instituto Nacional de Música sob a regência de Francisco Braga. Segundo Silvério (2020), o Batuque, é uma obra com grandes efeitos provindo da vitalidade rítmica e orquestração exuberante, sendo esta responsável pela divulgação do nome de Lorenzo Fernández no cenário internacional e foi uma das peças de compositor brasileiro mais executadas no exterior.

No excerto para viola da página anterior (Fig. 40), o violista poderá exercitar os movimentos do braço direito em diferentes golpes de arco. É importante salientar que o compositor não deixa claro qual tipo de articulação é a correta para a execução. Este autor, ao longo de sua trajetória no meio orquestral, já presenciou diversos tipos de articulações, desde o *détaché* ao ritmo *gingado*. Este é o típico excerto, o qual podemos chamar de “coringa”, pois nele é possível trabalhar de maneira pedagógica em sala de aula diferentes tipos de articulações, deixando claro para o discente que é necessário sempre se adaptar ao que é exigido.

Cinematográfica

I - Panorama e detalhe

César Guerra-Peixe (1914-1993)

Andantino Maestoso $\text{♩} = 69$

The musical score is written for viola in 3/4 time. It starts with a forte dynamic (*f*) and the instruction "ma non marcato". The tempo is marked "Andantino Maestoso" with a quarter note equal to 69 beats per minute. The score consists of three lines of music, measures 1 through 13. The first line contains measures 1-4, the second line contains measures 5-8, and the third line contains measures 9-13. The music is characterized by a dense, rhythmic texture with many sixteenth notes and slurs. Fingerings are indicated with numbers 0-4. A "poco rit." marking is present at the end of the excerpt.

Fig. 41 – Excerto para viola da obra Cinematográfica (I. Panorama e detalhe), de César Guerra Peixe, c. 1-13. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MEDIANO.

- A. Estudo de sonoridade e fraseado;
- B. Mudança de posição;
- C. Velocidade da mão esquerda.

Filho de imigrantes portugueses, César Guerra-Peixe (1914 – 1993) nasceu em Petrópolis e era o caçula de dez filhos. Recebeu as primeiras lições de música de seu pai, um músico amador que lhe ensinou violão. Mais tarde ingressou na classe de violino e piano da Escola de Música Santa Cecília. Alguns anos mais tarde ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (atual Escola de Música da UFRJ), nas classes de violino e harmonia. Em 1928, conseguiu seu primeiro emprego como violinista em grupos musicais de cinema mudo, sendo esse seu primeiro contato com este tipo de gênero musical, trilha sonora para filmes, o que o acompanharia por toda a vida (MARCONDES, 1999).

A obra Cinematográfica, segundo Lima (2012), são fragmentos da partitura de um filme feito em 1978, A Batalha dos Guararapes. Esta obra divide-se em três movimentos: *Panorama e detalhe*; *Amorosamente* e *Troteando na estrada*. Esta pesquisa extraiu um excerto para viola do primeiro movimento (Fig. 41).

Seis Valsas Humorísticas

Segundo movimento

Alberto Nepomuceno

Lento $\text{♩} = 57$

Fig. 42 – Excerto para viola da obra Seis Valsas Humorísticas (Segundo Movimento), de Alberto Nepomuceno, c. 1-13. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MEDIANO.

- A. Mudança de posição;
- B. Dedilhado alternativo em notas cromáticas;
- C. Estudo de sonoridade e fraseado.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi um compositor, violinista, organista e regente brasileiro, sendo apontado por alguns autores como o “pai do nacionalismo na música erudita brasileira”. Teve suas primeiras lições de violino por meio do seu pai, também violinista. Mudou-se para o Rio de Janeiro com o intuito de aperfeiçoar seus conhecimentos musicais. Em 1888, viajou para a Europa ingressando no *Liceo Musicale Santa Cecilia*, em Roma, nas classes de piano e harmonia e em 1890 parte para Berlim matriculando no Real Conservatório da Música (atual *Hochschule der Künste Berlin*⁶⁴), tornando-se aluno de Heinrich von Herzogenberg, amigo pessoal do compositor Johannes Brahms (MARCONDES, 1999; VERMES, 2010).

Este excerto (Fig. 42) nos permite exercitar a sonoridade em dinâmica “*piano*”, assim como explorar os timbres da viola através de *crescendo* e *sforzato* encontrados ao longo do trecho. Atentar para a tonalidade e afinação.

⁶⁴ Escola de Artes de Berlim, tradução livre.

Sinfonia em sol menor

a Leopoldo Miguez

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Allegro. Con entusiasmo.

5 *ff*

8 *dim.* *p* 3 3

11 *simile* *cresc.* *ff*

14 *ff* **A**

18 *simile* *ff*

22 **B**

Fig. 43 –Excerto para viola da obra Sinfonia em Sol menor, de Alberto Nepomuceno, c. 5-24. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MUITO DIFÍCIL.

- A. Mudança de posição;
- B. Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas;
- C. Estudo de sonoridade e fraseado
- D. Estudo de velocidade;
- E. Mudança de corda em *legato*.

Segundo Holtz (2016), a Sinfonia em sol menor teve sua estreia no território brasileiro em agosto de 1897. Junto com a Sinfonia op. 43 de Henrique Oswald, são obras que representam o Romantismo brasileiro. Escrita quando o compositor residia em Berlim, a obra demonstra clara influência de Brahms, Wagner e Tchaikovsky. A admirável feitura artesanal da Sinfonia refletia a maestria técnica adquirida pelo compositor em longos anos de aprendizado europeu (HOLTZ, 2016).

Por se tratar de um excerto (Fig. 43) que nos remete às obras de J. Brahms, é possível ao instrumentista exercitar mudanças rápidas de cordas através de acordes arpejados encontrados em todo o excerto, com e sem ligaduras, bem como os dedilhados não comumente utilizados. Atentar para as mudanças de dinâmicas.

O Garatuja

Prelúdio

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Maestoso

199 *f*

203

208 *tr* **I** *Pesante* *V* *f* 213

217 **J** *Agitato* 226 *V* *mp* *cresc.* 1 2 3 2 3 1 2 3

231 *ff* 3 3 3 3 3

237 **K** 392 *f* 4

394

399 **R** *p*

404 *p*

409 4 0 1 4

Fig. 44 - Excerto para viola da abertura da ópera “O Garatuja” de Alberto Nepomuceno – Folha 1. Fonte própria do autor.

414

419

424

429

434

S

p

>p

cresc.

cresc.

f

T

Fig. 45 – Excerto para viola da abertura da ópera “O Garatuja” de Alberto Nepomuceno – Folha 2. Fonte própria do autor.

Propostas pedagógicas de estudo, nível técnico: MUITO DIFÍCIL.

- A. Estudo em meia-posição fixa;
- B. Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas;
- C. Estudo de velocidade.

Extraído da novela homônima de José de Alencar, O Garatuja estava destinado a se tornar uma comédia lírica. Segundo alguns autores, seria a primeira ópera genuinamente brasileira pelo caráter e pela forma, por meio do assunto, ambiente, música, ou seja, tudo transpiraria o sentimento nativista do compositor. Nepomuceno nutria um sentimento especial por este trabalho, infelizmente nunca chegou a ser finalizado, tendo concluído apenas o primeiro ato (GOLDBERG, 2007).

O Prelúdio é considerado umas das mais conhecidas páginas sinfônicas do compositor, tendo sido escrito em 1904. Richard Strauss regeu essa abertura à frente da Orquestra

Filarmônica de Viena em 1920, tecendo louvores à brilhante instrumentação da obra (GOLDBERG, 2007).

Para este excerto (Fig. 44 – 45), extraímos três partes do prelúdio que exigem do executante o domínio da meia-posição, em função da tonalidade e a velocidade da obra, sugerimos como forma de estudo a meia-posição fixa.

| Excertos orquestrais da música brasileira para viola | | | |
|--|--|---------------|--|
| Compositor | Excerto | Nível técnico | Aplicações pedagógicas |
| Heitor Villa-Lobos (1887-1959) | Bachianas Brasileiras Nº 2 – Prelúdio (O canto do capadócio) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Mudanças de posição por meio do glissando; • Sonoridade; • Dedilhados não comumente utilizados entre notas cromáticas ou trítomos. |
| | Bachianas Brasileiras Nº 2 – Dança (Lembrança do sertão) | MEDIANO | <ul style="list-style-type: none"> • Padrão de arco: <i>spiccato</i> • Velocidade de mão esquerda • Afinação de quintas justas (mesmo dedo) |
| | Bachianas Brasileiras Nº 7 – Prelúdio (Ponteio) | MEDIANO | <ul style="list-style-type: none"> • Estudo de sonoridade e fraseado; • Mudança de posição; • Estudo de vibrato; • Padrões de arcadas variadas; • Dedilhados não comumente utilizados entre notas cromáticas. |
| | Bachianas Brasileiras Nº 7 - Giga (Quadrilha caipira) | MUITO DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Padrão de arco: <i>spiccato</i>; • Mudanças rápidas de posição; • Velocidade da mão esquerda. |
| | Bachianas Brasileiras Nº 7 – Tocata (Desafio) | MEDIANO | <ul style="list-style-type: none"> • Golpes de arco variados: <i>détache</i> e <i>spiccato</i>; • Execução rápida de <i>appoggiatura</i>; • Ritmos sincopados; • Dedilhados não comumente utilizados entre notas cromáticas. |
| | Bachianas Brasileiras Nº 7 – Fuga (Conversa) | FÁCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Estudo de sonoridade e fraseado; • Ritmos sincopados; • Estudo de vibrato; • Acentos horizontais. |
| | Bachianas Brasileiras Nº 9 – Fuga | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmos mistos; • Padrões de arcadas variadas; • Substituições entre cordas soltas e quarto dedo (afinação). |
| | Fantasia para Saxofone e Orquestra | MUITO DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Estudo de sonoridade e fraseado; • Padrões de arcadas estáveis; • Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas. |
| | Floresta do Amazonas (c. 22 – 13 depois de 23) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmos variados; • Mudanças de posição; • Velocidade de mão esquerda; • Escalas <i>semi-cromáticas</i> |
| | Floresta do Amazonas (c. 61 – 1 depois de 62) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Estudo de sonoridade e fraseado; • Estudo de vibrato; • Estudo em terceira posição fixa na quarta corda; • Escala em segunda posição; • Dedilhados não comumente utilizados. |

| | | | |
|--------------------------------|---|---------------|--|
| | Floresta do Amazonas (c. 54 – 57) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Velocidade de mão direita e esquerda; • Padrões de arcadas variadas; • Mudanças rápidas de posição; • Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas. |
| | Floresta do Amazonas (c. 5 antes de 68 – 69) | MUITO DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Controle de arco; • Padrões de arcadas variadas; • Velocidade da mão esquerda e direita. |
| | Floresta do Amazonas (c. 4 antes de 105 – 105) | MUITO DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmos estáveis; • Velocidade da mão esquerda e direita; • Padrão de arcada: <i>détaché</i>; • Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas. |
| | Floresta do Amazonas (c. 130 – 4 depois) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmos estável; • Velocidade da mão esquerda e direita; • Padrões de arcadas variadas; • Mudanças rápidas de posição. |
| | Floresta do Amazonas (c. 148 – 4 depois) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo estável; • Andamento lento; • Padrões de arcadas estáveis; • Dedilhados não comumente utilizados. |
| | Chôros Nº 6 (c. 16 – 8 depois) | MEDIANO | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmos estáveis; • Andamento lento; • Padrões de arcadas estáveis; • Dedilhados não comumente utilizados. |
| | Chôros Nº 6 (c. 60 – 65) | MUITO DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmos estáveis; • Andamento lento; • Padrões de arcadas estáveis; • Dedilhados não comumente utilizados. |
| | Chôros Nº 10 (c. 15 – 17) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo estável; • Estudar em andamento lento; • Padrões de arcadas estáveis; • Dedilhados não comumente utilizados. |
| | Chôros Nº 10 (c. 167 – 214) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo estável; • Andamento rápido; • Padrões de arcadas variadas: <i>spiccato</i> e <i>martellé</i>; • Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas; • Acentuação utilizando a mão direita. |
| A. Carlos Gomes (1836-1896) | O Guarany (Abertura) (c. 44 – 52) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo variado; • Andamento lento; • Padrões de arcadas estáveis; • Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas; • Acentuação utilizando a mão direita. |
| Leopoldo Miguez (1850-1902) | Sinfonia op. 6 (c. 27 – 36) | MEDIANO | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmo variado; • Andamento rápido; • Padrões de arcadas variadas; • Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas; • Acentuação utilizando a mão direita. |

| | | | |
|-------------------------------------|---|------------------|---|
| Henrique Oswald (1852-1931) | Elegia | FÁCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Estudo de sonoridade e fraseado; • Distribuição do arco; • Estudo de vibrato. |
| Cibelle Donza (1985) | Pasárgada em Noites e Luzes (c. 63 – 71 e 145 – 161) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Ritmos variados; • Estudo de sonoridade; • Distribuição do arco; • Velocidade de mão esquerda. |
| Luciano Gallet (1893 – 1931) | Suite Popular – I. Dobrado (c. 13 – 18) | FÁCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Distribuição do arco; • Fraseado; • Acentos. |
| O. Lorenzo Fernández (1897-1948) | Batuque – <i>Danza di Negri</i> (c. 6 antes de 1 – 16 depois de 5) | DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Golpes de arcos variados; • Acentos; • Mudança de posição; • Manutenção do <i>ostinato</i>. |
| César Guerra-Peixe (1914-1993) | Cinematográfica I. Panorama e detalhe (c. 1 – 13) | MEDIANO | <ul style="list-style-type: none"> • Estudo de sonoridade e fraseado; • Mudança de posição; • Velocidade da mão esquerda. |
| Alberto Nepomuceno (1864-1920) | Seis Valsas Humorísticas – 2º movimento (c. 1 – 13) | MEDIANO | <ul style="list-style-type: none"> • Mudança de posição; • Dedilhado alternativo em notas cromáticas; • Estudo de sonoridade e fraseado. |
| Alberto Nepomuceno (1864-1920) | Sinfonia em sol menor (c. 5 – 24) | MUITO DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Mudança de posição; • Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas; • Estudo de sonoridade e fraseado • Estudo de velocidade; • Mudança de corda em <i>legato</i>. |
| Alberto Nepomuceno (1864-1920) | O Garatuja – Prelúdio (c. 199-209; 213-217;226-240;392- 436) | MUITO DIFÍCIL | <ul style="list-style-type: none"> • Estudo em meia-posição fixa; • Dedilhados não comumente utilizados em notas cromáticas; • Estudo de velocidade. |

Tabela 2 – Quadro demonstrativo dos excertos orquestrais da música brasileira para viola catalogados. Fonte própria deste autor.

3.2 Análise e discussão dos dados coletados

O questionário foi enviado entre os meses de dezembro de 2022 a abril de 2023 a 15 violistas (professores de viola vinculados a instituições de ensino musical brasileiras e músicos de orquestra) e 10 maestros brasileiros de reconhecida competência nacional e internacional, para termos um panorama sobre a utilização de excertos orquestrais da música sinfônica brasileira como contributo pedagógico em aulas de viola e como recurso avaliativo em processos seletivos orquestrais. Por questões éticas, esta pesquisa manterá em sigilo o nome dos entrevistados e cada entrevistado será identificado pela letra correspondente à ordem de recebimento das respostas.

Por meio de 6 perguntas, disponíveis em plataforma virtual (*Google Forms*), obtivemos o retorno de 11 violistas e 6 maestros que responderam ao questionário. Vejamos o que foi realizado e os resultados obtidos.

1. Instituição onde estudou:



Gráfico 1 – Instituição onde estudou (Violistas). Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.



Gráfico 2 – Instituição onde estudou (maestros). Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

2. Instituição (orquestra e/ou universidade) a qual tem vínculo principal:

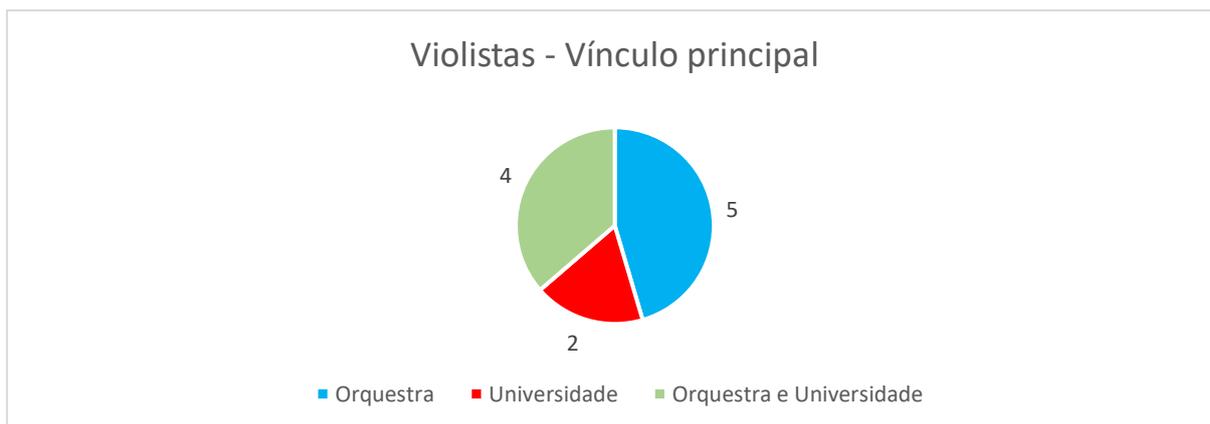


Gráfico 3 – Instituição onde tem vínculo principal. Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

3. Você tem conhecimento da existência de excertos orquestrais da música sinfônica brasileira para viola?



Gráfico 4 – Conhecimento da existência de excertos orquestrais da música sinfônica brasileira. Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Dentre os 11 violistas que responderam ao questionário, 7 afirmam que tem conhecimento da existência de excertos orquestrais de compositores brasileiros para viola, porém, não em forma de um caderno de excertos. E, 4 comentam que não conhecem a existência desse material.

3. Qual a sua opinião acerca da utilização de excertos orquestrais de repertórios sinfônicos de compositores brasileiros para a formação do violista?

Dentre os violistas entrevistados, 10 acreditam que a confecção de um caderno de excertos orquestrais para viola da música sinfônica brasileira para a formação do violista é uma proposta pertinente e inovadora, sendo importante como ação afirmativa em um processo de

valorização do repertório sinfônico brasileiro, além de ser um instrumento de divulgação da música de concerto brasileira, pois, exige alto grau de competência técnica e musical do instrumentista. Os violistas ainda mencionam que a execução do repertório brasileiro é tão importante quanto os excertos tradicionalmente trabalhados.

O Violista A se posicionou de forma contrária, alegando que a utilização de excertos orquestrais para viola da música brasileira é desnecessário, pois as obras brasileiras não possuem nível técnico suficiente frente ao repertório tradicional já existente, e que todas as orquestras do mundo prezam pelo nível técnico e musical no momento da avaliação do músico, não pelo país onde as obras foram escritas. Já o Violista H afirma que a seleção precisa ser criteriosa, que contenham aspectos da técnica violística e que se a intenção é preparar os alunos para uma possível audição de orquestra, é necessário ter certeza de que as orquestras brasileiras e internacionais incluam em suas audições; caso não, não há proveito.

O Violista H ainda comenta que os excertos escolhidos em uma audição tem dois propósitos principais: demonstrar a habilidade técnica do candidato e o conhecimento do repertório orquestral tradicionalmente mais executado. Incluir excertos de compositores brasileiros se justifica no primeiro caso em mostrar as habilidades técnico-musicais dos candidatos, e em segundo caso, é necessário que este repertório seja mais frequentemente tocado pelas orquestras nacionais. É necessário lembrar, segundo o Violista H, que o repertório sinfônico brasileiro não é executado com frequência nas orquestras, sendo assim, o uso desses excertos para conhecimento e posterior aproveitamento em ensaios e concertos parece pouco proveitoso.

4. Em algum momento da sua carreira como violista, você presenciou ou soube da utilização de excertos orquestrais de viola de repertórios sinfônicos brasileiros em processos seletivos orquestrais?



Gráfico 5 – Utilização de excertos orquestrais de viola em processos seletivos orquestrais. Fonte: Elaborado pelo autor, 2023

No quesito seleção orquestral, apenas 4 violistas presenciaram ou tiveram o conhecimento da utilização de excertos para viola da música sinfônica brasileira em seleções orquestrais. Segundos esses violistas, estes excertos foram solicitados em orquestras como: Festival de Música de Londrina (orquestra de alunos), Orquestra Sinfônica Nacional (UFF – Niterói – RJ) em 2015, Orquestra de São José dos Campos, Orquestra Jazz Sinfônica, Orquestra Tom Jobim e Orquestra Jovem Vale Música (Belém – PA); sendo aplicado os seguintes excertos para viola:

1. Villa-Lobos, H. - Fantasia para Saxofone e Orquestra, 2º movimento;
2. Villa-Lobos, H. - Bachianas Nº 7 (Giga e Fuga);
3. Guarnieri, M. C. - Dança Negra: do compasso 31 até o compasso 54, inclusive, e Dança Negra: do compasso 87 até o compasso 106 e
4. Gnattali, R. - Sinfonia Popular, 1º movimento, Allegro moderato: do compasso 144 (“15”) até o final.

No panorama orquestral, os entrevistados acreditam que a excelência dos compositores brasileiros não está aquém do repertório estrangeiro e muito pode ser aproveitado em provas de orquestra. Podendo oferecer excertos para viola suficientes para qualquer concurso, contemplando qualquer ponto técnico que possa ser do interesse da banca, além de valorizar o repertório nacional, o que pode refletir a realidade do repertório tocado por orquestras brasileiras.

Mesmo que as diversas questões técnicas específicas de cada instrumento sejam encontradas em abundância no repertório tradicional, o uso de excertos de compositores brasileiros é importante para contribuir para uma maior difusão da música brasileira e do senso de importância desses compositores, segundo os violistas. Em aspectos mais específicos, esse uso é capaz de fornecer mais ferramentas, ampliando o leque dos critérios de julgamento em questões relacionadas a estilo e linguagem.

1. Tendo em vista a grande divulgação do repertório brasileiro no âmbito nacional e internacional, você acredita que a utilização de excertos orquestrais de repertórios sinfônicos de compositores brasileiros são importantes para o conhecimento dos instrumentistas?



Gráfico 6 - Utilização de excertos orquestrais de repertórios sinfônicos de compositores brasileiros são importantes para o conhecimento dos instrumentistas. Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Dentre os 6 maestros brasileiros que retornaram o questionário, todos concordam que a utilização de excertos orquestrais do repertório brasileiro é de suma importância para a valorização e divulgação do repertório sinfônico de compositores brasileiros. O Maestro B afirma que o repertório brasileiro é vasto e possui desafios técnicos consideráveis, principalmente desafios idiomáticos e rítmicos no que tange o estilo da música brasileira.

O Maestro C pontua principalmente a falta de maior divulgação da música sinfônica brasileira entre os próprios músicos e que isso ainda não faz parte da nossa cultura de maneira geral, porém, o repertório sinfônico brasileiro tem sido executado com mais frequência na Europa, Estados Unidos e Ásia.

O Maestro E nos informou que a valorização da música sinfônica dentro de uma sociedade está ligada, entre outras coisas, à conexão da mesma com a cultura local. Sendo assim, os músicos de orquestra tocarão em suas carreiras uma quantidade grande de obras

compostas por pessoas do país onde a orquestra é sediada. Por este motivo, os músicos devem ser treinados desde cedo nestes excertos.

2. São utilizados excertos orquestrais de repertórios sinfônicos brasileiros em processos seletivos na orquestra que você está regendo atualmente?

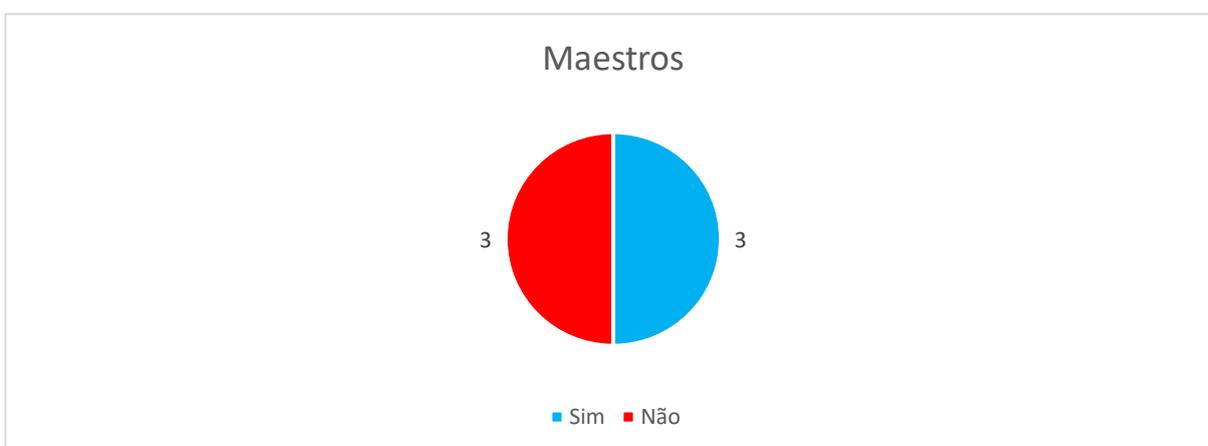


Gráfico 7 – Utilização de excertos orquestrais do repertório sinfônico brasileiro em processos seletivos orquestrais. Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

3. Você já esteve presente em alguma banca de processo seletivo onde algum excerto orquestral de compositor brasileiro foi executado?



Gráfico 8 – Presença em banca que utilizou excertos orquestrais da música sinfônica brasileira. Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

4. Você estaria disposto, no futuro, a incluir excertos orquestrais de repertório sinfônico de compositores brasileiros nos editais de processos seletivos da orquestra a qual você está a frente atualmente?



Gráfico 9 – Estaria disposto em incluir excertos orquestrais da música sinfônica de compositores brasileiros em seleções orquestrais. Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Os Maestros A, B e E afirmam que as orquestras o qual estão vinculados utilizam excertos orquestrais de compositores brasileiros em processos seletivos. Já os Maestros C, D e F comentam que ainda não utilizaram este recurso em suas audições e manifestaram seus interesses em solicitar excertos orquestrais da música sinfônica brasileira, porém, afirmam ter dificuldades em encontrar partituras. Já o Maestro D informou que não se sente confortável em “cobrar” tais excertos, pelo motivo de que os professores de instrumento não trabalham esse repertório em sala de aula e não se encontra em grades curriculares das instituições de ensino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo foi analisada a origem histórica da viola e sua similaridade com o violino, não somente física, mas também performática, bem como a evolução histórica da orquestra e os motivos que levaram a viola ao papel de subserviência que desenvolveu durante alguns séculos, motivo pelo qual atraiu instrumentistas de baixa qualidade. Cenário este que só mudou com o apogeu das grandes orquestras do século XIX, com o surgimento das primeiras turmas de viola em conservatórios europeus (desassociando o ensino do violino ao da viola) e com o surgimento de importantes solistas.

O segundo capítulo apresenta os aspectos históricos dos excertos orquestrais que provavelmente sugeriram como exemplos em disciplinas teóricas, porém, obtiveram melhor desempenho como contributo técnico performático com os professores de instrumentos. Aos poucos estes excertos foram se tornando essenciais para os processos seletivos orquestrais e diversos autores defendem o uso de excertos como ferramentas pedagógicas performáticas, sendo possível aplicar as técnicas já conhecidas da viola dentro dos excertos no lugar dos numerosos livros de exercícios e escalas. Entretanto, os excertos para viola comumente utilizados são do repertório internacional, onde, muitos autores brasileiros apontam a falta de divulgação e conhecimento deste repertório mesmo dentre os instrumentistas.

No terceiro capítulo, este trabalho apresenta o produto de sua pesquisa onde foram selecionados e editados 29 excertos para viola de compositores brasileiros, os quais podem ser aplicados como recursos pedagógicos a jovens violistas em formação por meio de diferentes mecanismos técnicos de mão direita e mão esquerda encontrados em sua estrutura como velocidade, golpes de arco, afinação, mudança de posição, entre outros.

Este material também pode ser utilizado como recurso classificatório em seleções orquestrais, pois neles há elementos performáticos também encontrados em excertos internacionais tradicionalmente exigidos em provas orquestrais, o que contribui não somente para a performance dos violistas, mas também, para a divulgação da música sinfônica brasileira em âmbito nacional. Esta pesquisa também contribui para a academia, pois explora a utilização de excertos orquestrais da música sinfônica brasileira para a performance pedagógica e profissional, o que pode influenciar outras futuras pesquisas no mesmo caminho e com outros instrumentos.

Precisamos ressaltar que esta pesquisa não obteve êxito em todos os resultados esperados, já que não recebemos retorno de todos os compositores brasileiros ou violistas (professores e músicos de orquestra) e maestros contatados; não recebemos respostas da família

de compositores já falecidos ou de instituições detentoras de direitos autorais. Esta pesquisa, além de ter incluído obras de compositores do passado, gostaria de ter incluído em seus resultados obras de compositores que ainda estão em contínuo trabalho no cenário sinfônico nacional.

Temos ciência que apenas 29 excertos não representam a quantidade de obras de compositores brasileiros publicadas e este número está aquém da potencialidade de trabalhos que ainda podem ser devidamente estudados. Tais adversidades serão sanadas em futuras pesquisas, pois, entendemos que este tema ainda pode ser explorado, podendo render um maior número de excertos para viola, o que resultaria num caderno mais extenso e completo de diferentes compositores, épocas e estilos. Além da possibilidade de aplicarmos estes excertos já classificados e editados em turmas de alunos de viola com o objetivo de verificar os contributos performáticos em violistas em formação, fazendo comparação com os excertos internacionais tradicionalmente executados.

Para esta pesquisa, metade da bibliografia encontrada estava no idioma português. Tal fato nos surpreendeu pelo motivo de que nos últimos anos o número de trabalhos e livros que tratam sobre a evolução histórica da viola, bem como sua trajetória como instrumento dentro da orquestra, o uso de excertos orquestrais como contributo à performance no âmbito pedagógico e em processos seletivos orquestrais, além das bibliografias destinadas à divulgação e valorização da música sinfônica brasileira cresceram consideravelmente.

O processo de pesquisa para este trabalho resultou numa proposta de excertos para viola da música sinfônica brasileira, seu principal cerne se concentrou em averiguar a existência destes excertos e sua eficácia performática frente aos tradicionalmente executados e, após análise dos excertos pesquisados, classificados e editados, esta pesquisa conclui que a utilização de excertos orquestrais para da música sinfônica de compositores brasileiros possui significativa semelhança com os excertos tradicionais e pode ser um importante contributo performático para a formação do violista, além de ser um aditivo às audições orquestrais o que poderá estimular cada vez mais a execução deste repertório, contribuindo para a divulgação e conhecimento de músicos e a sociedade em geral.

REFERÊNCIAS

ARCANJO, Loque. As representações da nacionalidade nas Bachianas Brasileiras de H. Villa-Lobos. *Revista Escritas*, 2010. p. 77-101.

ARCIDIACONO, A. *La Viola*. Ancona, Italia: Bèrben Edizioni Musicale, 1973.

BALDWIN, Robert. *Orchestral excerpts as etudes*. American String Teachers Association. Summer. EUA: ASTA, 1995. p. 51-53.

BARRETT, H. *The Viola: Complete Guide for Teachers and Students*. 2. ed. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1978.

BARROS, Mariana. A prática de excertos orquestrais como contributo para o desenvolvimento da leitura à primeira vista na aprendizagem de violino no Ensino Especializado da Música. Universidade do Minho - Instituto de Educação, Mestrado em Ensino Musical. 2017.

BOER, Bertil van. *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*. Scarecrow Press, 2012. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=893078>>. Acessado em: 15 de janeiro de 2023.

BOIA, Pedro dos Santos. Construção social, materialidade e identidade na relação instrumento-instrumentista. *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, Vol. XX, 2010, pág. 109-136.

BOLDIN, J. *History of Orchestral Excerpt Collection*. James Boldin's Horn World, agosto de 2010. Disponível em: <<https://jamesboldin.com/2010/08/26/history-of-orchestral-excerpt-collections/>> Acessado em: 29 de setembro de 2022.

BOSÍSIO, Paulo Gustavo. *Técnica de arco para violino e viola: abordagens práticas, incluindo uma visão abrangente de Fleisch, Rostal, Capet e outros/ Paulo Gustavo Bosísio, Marco Lavigne*. 1ª ed. – São Paulo, SP: Ilustre Editora, 2022.

BRANDOLINO, Anthony Lawrence. *A Study of Orchestral Audition Repertoire for Violin*. 1997. 203 f. (Tese de doutorado em Música), Conservatory of Music, University of Missouri-Kansas City, Missouri, 1997.

BROWN, Emily F. *A Dictionary for the Modern Conductor*, Rowman & Littlefield Publishers, 2015. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=4085852>>. Acessado em: 28 de outubro de 2022.

BRUM, Marcelo Alves. Luciano Gallet e a multiplicidade do artista. XVII CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM. São Paulo, 2007.

BUJES, Paula. *Comprehensive Examination*. 2009. 14 f. (Trabalho de classe para obtenção de título de Mestrado em Música) University of Tennessee Knoxville. Knoxville, 2009.

CARDOSO, André. Elementos impressionistas na obra *En Rêve* de Henrique Oswald. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.23-32

CARTER, Tim. *Orpheus in the Marketplace: Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*. Harvard University Press, 2013. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=3301351>>. Acessado em: 04 de dezembro de 2022.

CASARI, Isadora Scheer. *Música e identidade: o caso do violista*. Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, 2012. p. 440-449.

CECCONELLO, Márcio et al. *Excerto orquestral para violino do poema sinfônico Don Juan Op. 20 de Richard Strauss: um estudo técnico-interpretativo*. Belo Horizonte, 2013.

CHANG, Ai-Wei. *Utilizing standart violin orchestral excerpts as a pedagogical tool: an analytical study guide with functional exercises*. Degree of Doctor of Musical Arts. University os North Texas, 2014.

COSTA, Laís. *Preparação de excertos orquestrais para viola: Identificando os desafios técnicos e musicais*. *Jornal da ABRAV*, edição nº 1, p. 45 - 54, dezembro de 2021.

DALTON, David. *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Oxford University Press, 1990. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=1745408>>. Acessado em: 19 de setembro de 2022.

DUARTE, Roberto. *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos / Roberto Duarte* – EDUFF. Niterói, 1989.

FERREIRA, Isaías Lopes. *A relevância do estudo dos excertos orquestrais na formação violinística*. 2016.

FILARMONICA DE MINAS GERAIS. *Alberto Nepomuceno, Sinfonia em sol menor*. Disponível em: <http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/sinfonia-em-sol-menor/>. Acessado em: 22 de fevereiro de 2023.

GARCIA, Maurício Freire. *O Eurocentrismo na formação de um flautista de orquestra e o uso da flauta na música orquestral de Heitor Villa-Lobos: um estudo da realidade brasileira*. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2012. 160 f. Tese. (Doutor pelo programa de pós-graduação em música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*. 2007.

GONZALES, Júlia Donley Mesquita. *Trechos Orquestrais para Piccolo: o repertório sinfônico de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 6ª edição. ed. Lisboa: Gradiva Publicações, S.A., 1988.

HOLTZ, Adriana C. de Barros. Excertos para violoncelo de música orquestral brasileira / Adriana Cristina de Barros Holtz. Salvador, 2016.

IGAYARA, S. C. Oscar Lorenzo Fernandez. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], n. 42, p. 59-73, 1997. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i42p59-73. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73446>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2023.

JAMES, Carys. Exerting the excerpts: a comparative study between orchestral cello excerpts and technical etudes. Degree Project, Master of Fine Arts in Music. Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2017.

KITE-POWELL, Jeffery. A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music. 2ª edição, editado por Stewart Carter. Indiana University Press, 2012. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=670323>>. Acessado em: 26 de outubro de 2022.

KELLER, Marcello Sorce. “L’orchestra come metafora: riflessioni (anche un po’ divaganti) a partire da Gino Bartali”. Musica/Realtà. Luglio 2010, no. 92, pp. 67-88.

KIM, Seonkyu. A pedagogical guide to seven standard viola excertpts for college students. Degree of Doctor of Musical Arts. University of Georgia. Athens, 2019.

KUBALA, Ricardo Lobo. A escrita para viola nas sonatas com piano Op. 11 Nº 4 e Op. 25 Nº 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. Campinas, SP: [s/n], 2004.

LAINÉ, F. L'alto. Bressuire, France: Anne Fuzeau Productions, 2010.

LAKATOS, Eva Maria. Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos / Eva Maria Lakatos, Marina de Andrade Marconi. – 4. Ed. – São Paulo: Atlas, 1992.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. The Historical Performance of Music: An Introduction, Cambridge University Press, 1999. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=201875>>. Acessado em: 28 de outubro de 2022.

LIAO, Chen-Ju. Excerpts for Viola Ensemble: An Alternative Pedagogical Method for the Aspiring Orchestral Violist, 2009.

LIMA, Cecilia Nazaré de. Alberto Cavalcanti e César Guerra-Peixe: contribuições sonoras para o cinema brasileiro. Tese de doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais/Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2012.

MAYR, Desirée. Os poemas sinfônicos de Leopoldo Miguez. Anais do 12º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016. p. 56-62

MAPURG, Friederich W. Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg – Bibliotheca Mozartiana: Digital Sammlugen. Salzburg, 1757.

MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

MARIANO, Bernardo. O Orfeu de Monteverdi, a ópera que fundou a ópera, 2017. Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/o-orfeo-de-monteverdi-a-opera-que-fundou-a-opera-hoje-no-ccb-8774100.html>>. Acessado em: 31 de outubro de 2022.

MARTINS, José Eduardo. Henrique Oswald: músico de uma saga romântica. Edusp, 1995.

MCCARTY, Patrícia. A Preparation Strategy for Successful Orchestral Auditions, 1988. Disponível em: <<http://www.revisemysite.com/pdfs/-66-audart.pdf>>. Acesso em: 08 de setembro de 2022.

NARDOLILLO, Jo. All Things Strings: An Illustrated Dictionary, Rowman & Littlefield Publishers, 2014. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=1655571>>. Acessado em 05 de agosto de 2022.

NASCIMENTO, Francisco D. Lopes do. Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento. Campinas, 2017.

NELSON, S. M. The violin and viola: history, structure, techniques (2 ed.). Mineola, New York, EUA: Dover Publications Inc, 2003.

NEWTON, Ricardo. O Repertório Sinfônico Nacional na formação do Contrabaixista Brasileiro: considerações sobre a literatura disponível. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM). Rio de Janeiro, 2010.

PAGLIARO, Michael J. The String Instrument Owner's Handbook, Rowman & Littlefield Publishers, 2015. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=4085859>>. Acessado em: 04 de agosto de 2022.

PILGER, Hugo Vargas. Aspectos técnicos e Idiomáticos do violoncelo na Fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos/ Hugo Vargas Pilger. Tese de doutorado - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

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

RATTE, Franz J, et al. Thomas Selle (1599-1663): Beiträge zu Leben und Werk des Hamburger Kantors und Komponisten anlässlich seines 400 Geburtstages. Traugott Bautz Verlag, 1999. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=1882558>>. Acessado em: 12 de setembro de 2022.

REBELLO, A. I. Semelhanças e Disparidades no Ensino e Execução da viola e do violino. Dissertação de mestrado, ECA- Escola de Comunicação e Arte, USP-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REICH, Willi. Cartas de Mozart / Compiladas por Willi Reich; tradução: Semíramis Lück —. Secretaria de Estado da Cultura. Curitiba, 1992.

RILEY, M. W. The History of the Viola. 2 ed., Vol. 1. Ann Arbor, Michigan, EUA: Braun Brumfield Inc, 1980.

ROSA, Alexandre S. O contrabaixo orquestral de Villa-Lobos: contextualização, idiomatismo e seleção de excertos / Alexandre Silva Rosa. Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: processos composicionais. Editora da UNICAMP. Campinas, 2009.

SANTOS, Maria de Fátima de Souza. Representação social e identidade. In: MOREIRA, A.S.P; OLIVEIRA, D.C (orgs). Estudos interdisciplinares de Representações Sociais. Goiânia: editora AB, 1998, p.151–159.

SANTOS, Simone. Projeto Espiral (1976-1979): Uma experiência de ensino coletivo de instrumentos de cordas. Anais do 14º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ – Vol. 1 – Educação Musical e Musicologia, p. 49 – 62. Rio de Janeiro, 2015.

SCIANNAMEO, Franco. Experiencing the Violin Concerto: A Listener's Companion. Rowman & Littlefield Publishers, 2016. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=4532424>>. Acessado em: 16 de novembro de 2022.

SWAIN, Joseph P. Historical Dictionary of Sacred Music. Rowman & Littlefield Unlimited Model, 2016. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=4648487>>. Acessado em: 31 de outubro de 2022.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815. Oxford University Press, Incorporated, 2004. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=422499>>. Acessado em: 02 de setembro de 2022.

SILVA, U. C. Original and Transcribed Etude Books for Viola: a reference guide for teachers and students. 212f. Tese de doutorado, University of Georgia, Hugh Hodgson School of Music, Georgia - EUA. 2010.

SILVÉRIO, Maria Silva e. Lorenzo Fernández: vida e obra, 2020. Disponível em: <<https://lorenzofernandez.org/vida/>>. Acessado em: 20 de janeiro de 2023.

STOWELL, Robin. The Early Violin and Viola: A Practical Guide. Cambridge University, 2001. ProQuest Ebook Central. Disponível em: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=201743>>. Acessado em: 28 de outubro de 2022.

VERMES, Mónica. Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música. *Música em Perspectiva*, [S.l.], v. 3, n. 1, mar, 2010. ISSN 2236-2126. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/20978/28619>>. Acessado em: 22 de fevereiro de 2023.

VIRMOND, Marcos; TOLON, Rosa; NOGUEIRA, Lenita. Iconografia e Exotismo em Il Guarany de Antônio Carlos Gomes. *Anais do 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical: Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos*. Salvador: RIDIM-Brasil/PPGMUS-UFBA, 2015.

WINTEMITZ, Emanuel, Guadenzio Ferrari: His School and the Early History of the Violin, Milano: Verallo Sesia, 1967.

APÊNDICES

Formulários de Pesquisa

Violistas (Professores e Músicos de Orquestra)

Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Música - Performance

Prezado(a);

Esta pesquisa está sendo realizada pelo mestrando Rodrigo Santana de Souza, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como o tema do trabalho intitulado EXCERTOS ORQUESTRAS DO REPERTÓRIO SINFÔNICO BRASILEIRO PARA VIOLA: PROPOSIÇÕES PARA O ESTUDO E APRENDIZADO DA TÉCNICA DO INSTRUMENTO, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Aleixo.

O propósito da pesquisa é contribuir para a divulgação do repertório sinfônico de compositores(as) brasileiros(as), colaborar para a pedagogia violística através de um caderno de excertos como estudo de técnica do instrumento, além da recomendação do uso destes excertos orquestrais brasileiros em processos seletivos de orquestras em nosso país. Este estudo contribuirá com o campo de pesquisa em música, oferecendo detalhamentos consideráveis sobre a performance orquestral da viola para uma plateia de alunos, professores e músicos de orquestra. Os dados coletados por meio deste formulário serão utilizados somente nesta pesquisa e para fins estritamente acadêmicos, tais como: artigos científicos e apresentações em congressos de pesquisa.

Sua participação é voluntária e desde já agradeço pela sua colaboração!

Nome completo:*

Sua resposta

Instituição onde estudou:*

Sua resposta

Email*

Sua resposta

Instituição (orquestra ou universidade) a qual tem vínculo principal:*

Sua resposta

Você tem conhecimento da existência de excertos orquestrais da música sinfônica brasileira para viola?

Sim

Não

Qual a sua opinião acerca da utilização de excertos orquestrais de repertórios sinfônicos de compositores brasileiros para a formação do violista?

*

Sua resposta

Em algum momento da sua carreira como violista você presenciou ou soube da utilização de excertos orquestrais de viola de repertórios sinfônicos brasileiros em processos seletivos orquestrais?

*

Sim

Não

Ainda referente à pergunta anterior. Se sim, onde e quando? (Caso a resposta tenha sido não, responda apenas com um ponto).*

Sua resposta

Qual a sua opinião acerca da inclusão de excertos orquestrais para viola de repertório sinfônico de compositores brasileiros em editais de processos seletivos de orquestras brasileiras?

Maestros brasileiros

Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Música - Performance
Pesquisa em Música

Prezado(a);

Esta pesquisa está sendo realizada pelo mestrando Rodrigo Santana de Souza, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como o tema do trabalho intitulado EXCERTOS ORQUESTRAS PARA VIOLA, EXTRAÍDOS DO REPERTÓRIO SINFÔNICO DA MÚSICA BRASILEIRA: O USO DESTES MATERIAIS PARA ESTUDO DA TÉCNICA DO INSTRUMENTO E APRENDIZADO DESTES REPERTÓRIOS, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Aleixo.

O propósito da pesquisa é contribuir para a divulgação do repertório sinfônico de compositores(as) brasileiros(as), colaborar para a pedagogia violística através de um caderno de excertos como estudo de técnica do instrumento, além da recomendação do uso destes excertos orquestrais brasileiros em processos seletivos de orquestras em nosso país. Este estudo contribuirá com o campo de pesquisa em música, oferecendo detalhamentos consideráveis sobre a performance orquestral da viola para uma plateia de alunos, professores e músicos de orquestra. Os dados coletados por meio deste formulário serão utilizados somente nesta pesquisa e para fins estritamente acadêmicos, tais como: artigos científicos e apresentações em congressos de pesquisa.

Sua participação é voluntária e desde já agradeço pela sua colaboração!

Nome Completo

*

Texto de resposta curta

Instituição onde estudou:

*

Texto de resposta curta

Email:

*

Texto de resposta curta

Qual orquestra você rege atualmente?

*

Texto de resposta curta

Tendo em vista a grande divulgação do repertório brasileiro no âmbito nacional e internacional, você acredita que a utilização de excertos orquestrais de repertórios sinfônicos de compositores brasileiros são importantes para o conhecimento dos instrumentistas?

*

| |
|-----|
| Sim |
| Não |

Ainda referente à questão anterior, qual o motivo da sua resposta?

*

Texto de resposta longa

Qual a sua opinião acerca da inserção de excertos orquestrais de repertório sinfônico brasileiro nas audições de orquestras brasileiras?

*

Texto de resposta longa

Dentro da sua experiência como regente, você tem conhecimento da existência de algum excerto de música brasileira? Se sim, qual(is) instrumento(s)?

*

Texto de resposta longa

São utilizados excertos orquestrais de repertórios sinfônicos brasileiros em processos seletivos na orquestra que você está regendo atualmente?

*

| |
|-----|
| Sim |
| Não |

Ainda referente à questão anterior, qual o motivo da sua resposta?

*

Texto de resposta longa

Você já esteve presente em alguma banca de processo seletivo onde algum excerto orquestral de compositor brasileiro foi executado?

*

| |
|-----|
| Sim |
| Não |

Ainda referente à questão anterior. Se sim, onde e quando? (Caso a resposta tenha sido não, responda apenas com um ponto).

*

Texto de resposta longa

Você estaria disposto, no futuro, a incluir excertos orquestrais de repertório sinfônico de compositores brasileiros nos editais de processos seletivos da orquestra a qual você está a frente atualmente?

Gostaria de fazer algum comentário acerca deste assunto? (Opcional)