

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Música**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

João Paulo Faria Alves de Souza

***AS CINCO MINIATURAS BRASILEIRAS DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: uma transcrição e edição de performance para violino e piano.***

Belo Horizonte, 2024.

João Paulo Faria Alves de Souza

**AS CINCO MINIATURAS BRASILEIRAS DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: uma transcrição e edição de performance para violino e piano.**

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

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade.

Belo Horizonte, 2024.

S731c Souza, João Paulo Faria Alves de.

As cinco miniaturas brasileiras de Edmundo Villani-Côrtes [manuscrito] : uma transcrição e edição de performance para violino e piano / João Paulo Faria Alves de Souza. - 2024.  
111 f. : il.

Orientador: Edson Queiroz de Andrade.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violino e piano. 3. Villani-Côrtes, Edmundo, 1930 - I. Andrade, Edson Queiroz de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 785.7095



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

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **João Paulo Faria Alves de Souza**, em 12 de julho de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Eliézer Anderson Batista Isidoro  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Jessé Máximo Pereira  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Edson Queiroz de Andrade, Presidente**, em 18/07/2024, às 11:43, 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, Membro**, em 19/07/2024, às 07:58, 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 **Eliézer Anderson Batista Isidoro, Usuário Externo**, em 22/07/2024, às 11:06, 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](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3382524** e o código CRC **6917BEC1**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida e por ter permitido chegar até esse momento.

Agradeço aos meus pais que me incentivaram e proporcionaram meu estudo na música, seja levando nas aulas, investindo na compra de instrumento, levando nas apresentações e dando apoio emocional em todos os momentos, muito obrigado Alcione e João Carlos.

Agradeço a todos os professores que contribuíram para meu aprendizado em música e, principalmente com o violino, como meu professor da graduação Eliezer Isidoro e a Diretora do Centro Cultural Pró-Música, D. Maria Isabel de Souza Santos que me deu a oportunidade de estudar violino, me emprestou o primeiro instrumento e, através de seus projetos, permitiu que eu conhecesse e me apaixonasse por esse imenso universo musical que hoje faço parte e não abro mão. Ressalto o apoio e incentivo do meu grande amigo e irmão Ladislau, que me inseriu no meio musical de Belo Horizonte e me levou a conhecer a UFMG, e que me atura desde 2003 quando fui seu aluno de violino, muito obrigado!

Agradeço a minha namora, Cynthia, que esteve ao meu lado durante todo o processo, desde das tentativas do processo seletivo até o final, me apoiando, incentivando, puxando a orelha e me dando forças para seguir em frente sem deixar a peteca cair.

Agradeço ao meu amigo e companheiro de mestrado, Walacy Garcia, que lutou bravamente comigo nesses últimos dois anos, em viagens de bate e volta, no equilíbrio entre estudar e trabalhar, na divisão das despesas, nos trabalhos em grupo, com muitas risadas e alegria para ajudar a superar todos os desafios.

Agradeço ao Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano, principalmente a Diretora Evelise Alvarenga que acompanhou todo esse período, apoiou meus estudos e contribuiu para que fosse possível conciliar o trabalho na escola e os estudos em Belo Horizonte.

Por fim, o maior agradecimento vai para meu professor e orientador Edson Queiroz, foi uma honra tê-lo como professor nesses últimos anos, obrigado por todo conhecimento, todos os ensinamentos e orientações. Muito obrigado pelo apoio,

suporte, pelos momentos incríveis em aula, nas audições e apresentações. Agradeço também a sua esposa e pianista Valéria Gazire que esteve comigo nas apresentações, contribuindo para que tudo ocorresse de maneira perfeita. Muito obrigado a vocês dois por tudo, nunca esquecerei de vocês. E, mesmo com o fim desta etapa, que continuemos a nos encontrar e fazer muita música.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFMG, assim como a todos os funcionários que contribuem pela manutenção e sucesso da instituição.

Enfim, muito obrigado a todos que estiveram comigo durante esse período!

## RESUMO

Na presente dissertação apresentamos uma transcrição para violino e piano da suíte “Cinco Miniaturas Brasileiras”, de Edmundo Villani-Côrtes, bem como uma de Edição de Performance da mesma. Partindo da minha vivência enquanto professor de violino no Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano, um dos doze conservatórios de música da rede estadual de ensino do estado de Minas Gerais, senti falta de obras brasileiras voltadas para a prática instrumental de alunos de nível intermediário dentro do proposto no plano de ensino dessa instituição. Visando sanar essa questão, foi escolhida a obra de um compositor conterrâneo e de relevância nacional para o desenvolvimento dessa pesquisa. Neste trabalho, ambientamos sobre quem é Villani-Côrtes e sua contribuição para a música brasileira, principalmente a de concerto. Também apresentamos a instituição Conservatório Estadual de Música, ressaltando as características que ali norteiam o ensino musical e instrumental. Analisamos o conteúdo técnico presente no currículo do 1º e 2º ano do Curso Técnico em Violino do Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano, para coletar os principais elementos técnicos violinísticos trabalhados e auxiliar na nossa transcrição. Por fim, trazemos a proposta de transcrição em uma Edição de Performance, abordando as técnicas a serem utilizadas e o porquê das escolhas sugeridas, de tal forma que esse repertório possa ser aplicado no desenvolvimento técnico e musical do aluno intermediário.

**Palavras-chave:** Repertório brasileiro para violino e piano – Edmundo Villani-Côrtes – Edição de Performance – Conservatório de música – Cinco Miniaturas Brasileiras.

## ABSTRACT

In this dissertation, we present a transcription for violin and piano of the suite “Cinco Miniaturas Brasileiras” by Edmundo Villani-Côrtes, as well as a Performance Edition of the same work. Drawing from my experience as a violin professor at the institution State Conservatory of Music Haidée França Americano, one of the twelve music conservatories in the state of Minas Gerais, Brazil, I noticed a lack of Brazilian compositions specifically tailored for intermediate-level instrumental practice within the curriculum of this institution. To address this issue, we selected a piece by a fellow Brazilian composer of national significance for the development of this research. In this study, we delve into who Villani-Côrtes is and explore his contribution to Brazilian music, particularly in the concert music. Additionally, we introduce the institution State Conservatory of Music, highlighting the characteristics that guide musical and instrumental education there. We analyzed the technical content present in the curriculum of the 1st and 2nd years of the Technical Violin Course at the institution State Conservatory of Music Haidée França Americano, in order to collect the key violinistic techniques taught and to assist in our transcription. Finally, we propose a transcription in a Performance Edition, discussing the techniques to be employed and the rationale behind our suggested choices, with the aim of applying this repertoire to the technical and musical development of intermediate-level students.

**Keywords:** Brazilian repertory for violin and piano – Edmundo Villani-Côrtes – Performance Edition – Conservatory of Music – Cinco Miniaturas Brasileiras.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Foto de Edmundo Villani-Côrtes (TOVIANSKY, 2014) .....	21
<b>Figura 2</b> – Mudança Tipo 1 (em laranja), c. 12 e 13 do Estudo 2 de Dont op. 37 (DONT 2019, p.12) .....	40
<b>Figura 3</b> – Mudança Tipo 1 (em azul), c. 63-66 do Estudo nº 6 de Dont op. 37 (DONT 2019, p. 19) .....	41
<b>Figura 4</b> – Mudança Tipo 2 (em verde), c. 38 e 39 do estudo nº 4 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.14) .....	41
<b>Figura 5</b> – Mudança Tipo 4 para Galamian (em laranja), c. 4 e 5 do estudo nº 8a de Dont op.37 (DONT, 2019, p.18) .....	42
<b>Figura 6</b> – Mudança Tipo 4 para Yankelevich (em vermelho), c. 11-13 do Estudo nº 3 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.13) .....	43
<b>Figura 7</b> – Mudança por corda solta descendente (em roxo) e ascendente (em verde), c. 14-16 do Estudo nº 3 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.13) .....	44
<b>Figura 8</b> – Golpe de arco <i>Détaché</i> (em rosa) e <i>Legato</i> (em verde), c. 1-18 do Estudo nº 22 de Sitt (SITT, 1907, p.3) .....	46
<b>Figura 9</b> – Golpe de arco <i>Détaché</i> (em rosa) e <i>Legato</i> (em verde), c. 1-18 do Estudo nº 27 de Sitt (SITT, 1907, p.7) .....	46
<b>Figura 10</b> – Golpe de arco <i>Legato</i> , c.1-10 do Estudo nº 3 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.13) .....	47
<b>Figura 11</b> – Golpe de arco <i>Martelé</i> (em verde), c. 1-10 do Estudo nº 36 de Sitt (SITT, 1907, p.16) .....	48
<b>Figura 12</b> – Golpe de arco <i>Martelé</i> (em verde), c. 1-7 do Estudo nº 2 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.12) .....	48
<b>Figura 13</b> – Golpe de arco <i>Spiccato</i> (em amarelo), c.1-20 do Estudo nº 6 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.16) .....	49
<b>Figura 14</b> – C. 1-15 do Estudo nº 31 de Sitt (SITT, 1907, p.11) .....	51
<b>Figura 15</b> – C. 1-8 do Estudo nº 5 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.15) .....	52
<b>Figura 16</b> – Cordas duplas (em vermelho), c. 44-47 do 1º mov. Do Concerto para Violino em Sol menor KV 317, de Vivaldi (VIVALDI, 1912, p.1) .....	53
<b>Figura 17</b> – Cordas duplas (em vermelho), c. 68-74 do Estudo nº 22 de Sitt (SITT, 1907, p.16).....	53
<b>Figura 18</b> – Acorde de 3 sons (em vermelho) e Acorde de 4 sons (em verde), c. 31-38 do Estudo nº 2 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.12) .....	55
<b>Figura 19</b> – Quinta presa (seta verde) e trecho onde a quinta presa permanece ativa (em rosa), c. 26-29 do Estudo nº 9 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.22) .....	56
<b>Figura 20</b> – Extensão com 4º dedo (em verde), c. 27-29 do Estudo nº 3 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.13) .....	57

<b>Figura 21</b> – Extensão com 1º dedo (em azul), c. 28-34 do Estudo nº 6 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.16) .....	57
<b>Figura 22</b> – Harmônicos naturais (vermelho), c. 13-21 do Estudo nº 9 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.13) .....	58
<b>Figura 23</b> – Harmônicos artificiais (em laranja), c. 27-31 do Prelúdio nº 5, <i>Tico-Tico</i> (1926) de Flausino Vale (VALE, 2011, p.13) .....	58
<b>Figura 24</b> – Exemplos de alguns dos novos temas presentes na parte do Violino na edição para trio (VILLANI-CÔRTEZ, c.23-49, 2014) .....	60
<b>Figura 25</b> – Tessitura utilizada no “Prelúdio”, do c. 49 ao c. 58 da parte de flauta doce, do Dó3 (em laranja) ao Ré3 (em vermelho) (VILLANI-CÔRTEZ, 2014, p.15) .....	64
<b>Figura 26</b> – Nota mais grave (em verde), c.53 do “Prelúdio” transcrito para violino (Edição própria – Anexo I) .....	64
<b>Figura 27</b> – Nota mais aguda (em verde), c. 22-27 do “Prelúdio” transcrito para violino (Edição própria – Anexo I) .....	64
<b>Figura 28</b> – Registro médio-grave (em azul) e agudo (em laranja), c.1-21 do “Prelúdio” transcrito para violino (Edição própria – Anexo I) .....	65
<b>Figura 29</b> – C.1-21 do “Prelúdio” versão original para flauta-doce (Villani-Côrtes, 2014, p.1) .....	65
<b>Figura 30</b> – C. 1-34 do “Prelúdio” transcrito para violino com mudanças de posição (setas vermelhas ascendentes e roxas descendentes), tipos de mudanças e uso da “quinta presa” (círculo amarelo) (Edição própria – Anexo I) .....	66
<b>Figura 31</b> – Arpejo final do solo de Spalla (em vermelho), c. 53-56 do “Prelúdio” transcrito para violino. Novo acompanhamento proposto para o piano (em verde). (Edição própria – Anexo I) .....	67
<b>Figura 32</b> – Arpejo final da parte de acompanhamento original para piano e flauta (em verde). (Villani-Côrtes, 2014, p.4) .....	67
<b>Figura 33</b> – Célula rítmica da Toada utilizada como exemplo de acordo com Pereira. (PEREIRA, c.1-4, 2007, p.50) .....	69
<b>Figura 34</b> – Pedal em corda solta (Sol) na Toada, parte do violino, c.1-6. (Edição própria – Anexo I) .....	70
<b>Figura 35</b> – Pedal em corda solta (Ré) no 2º movimento do Concertino de Guerra-Peixe, parte do violino, c.1-10. (GUERRA-PEIXE, 1975, p.6) .....	70
<b>Figura 36</b> – Pedal em corda solta (Ré) no Aboio, parte do violino solo, c.1-8. (BOSÍSIO, 1993, p.1) .....	71
<b>Figura 37</b> – Uso de cordas duplas com mudança de posição Tipo 1 com glissando (azul) e mudança de posição por corda solta (roxo) na Toada, parte do violino, c.12-17. (Edição própria – Anexo I) .....	71
<b>Figura 38</b> – Seção de harmônicos artificiais (em vermelho) e natural (em verde) na Toada, parte do violino, c.18-23. (Edição própria – Anexo I) .....	72
<b>Figura 39</b> – Dança Negra, parte do violino solo, c.49-56. (BOSÍSIO, 1993, p.4) .....	73
<b>Figura 40</b> – Danças Folclóricas Romenas, terceira dança, parte do violino, c.1-18 (BARTÓK, 1953, p.2) .....	73

<b>Figura 41</b> – Chorinho, <i>Cinco Miniaturas Brasileiras</i> , parte para piano e flauta, c.1-3. (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.7) .....	75
<b>Figura 42</b> – Odeon, parte para piano solo, c.1-4. (NAZARETH, 2014, p.1) .....	75
<b>Figura 43</b> – C. 1-9 (em verde) com a melodia na altura original, e c.9-15 (em vermelho) com a melodia uma oitava acima no Chorinho, parte do violino, c.1-16. (Edição própria – Anexo I).....	76
<b>Figura 44</b> – C. 1-9 (em verde) com a melodia na altura original, e c.9-15 (em vermelho) com a melodia na altura original, parte da flauta-doce, c.1-17. (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.3).....	77
<b>Figura 45</b> – C.9-15, primeiro violino (em vermelho) com a melodia oitavada pelo próprio compositor, grade para orquestra de cordas, c.6-16. (VILLANI-CÔRTEES, 2002, p.8) .....	77
<b>Figura 46</b> – Cordas duplas (em verde) na parte do violino no Chorinho, c.12-20. (Edição própria – Anexo I) .....	78
<b>Figura 47</b> – Símbolo de indicação de região do arco, meio do arco (em amarelo). Chorinho, parte do violino, c.1-5. (Edição própria – Anexo I) .....	79
<b>Figura 48</b> – Cunhas indicando o golpe de arco <i>Spiccato</i> (em azul) e indicação de <i>Pizzicato</i> (em roxo) na parte do violino no Chorinho, c.1-5. (Edição própria – Anexo I).....	79
<b>Figura 49</b> – Indicação de uso de surdina (em vermelho) na parte para violino solo de <i>Acalanto</i> , c.1-14. (VALE,2011, p.58) .....	81
<b>Figura 50</b> – Indicação de uso de surdina (em vermelho) na parte do violino na Cantiga de Ninar, c.1-6. (Edição própria – Anexo I) .....	82
<b>Figura 51</b> – Indicação para permanecer na corda Ré (em verde) na parte do violino na Cantiga de Ninar, c.18-28. (Edição própria – Anexo I) .....	82
<b>Figura 52</b> – Indicação para permanecer na corda Sol (em azul) na parte do violino na Cantiga de Ninar, c.7-11. (Edição própria – Anexo I) .....	83
<b>Figura 53</b> – C.12-19, solo do <i>Spalla</i> (em rosa) com a melodia oitavada pelo próprio compositor, grade para orquestra de cordas, c.7-24. (VILLANI-CÔRTEES, 2002, p.11-12).....	83
<b>Figura 54</b> – Segundo tema com a melodia na altura original, parte da flauta-doce, c.12-19. (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.4) .....	84
<b>Figura 55</b> – Segundo tema com a melodia oitavada (em rosa), parte do violino, c.12-22. (Edição própria – Anexo I) .....	84
<b>Figura 56</b> – Célula rítmica do Baião (em laranja) utilizada como exemplo de acordo com Pereira. (PEREIRA, c.1-4, 2007, p.61) .....	86
<b>Figura 57</b> – Célula rítmica do Baião (em laranja) empregada por Villani no acompanhamento de piano, c.1-4 (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.11) .....	87
<b>Figura 58</b> – Célula rítmica do Baião (em laranja) empregada por Villani nos violoncelos e contrabaixos na versão para orquestra de cordas, c.1-5 (VILLANI-CÔRTEES, 2002, p.13).....	87
<b>Figura 59</b> – Sétimo grau abaixado, dó natural (em azul) e quarto grau aumentado, sol suspenso (em vermelho) na parte da flauta-doce no Baião, c.1-15 (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.5) .....	88

<b>Figura 60</b> – Acorde I grau (em roxo), II grau com a terça alterada (em verde), IV grau (em azul) e VII grau por empréstimo modal (em laranja) na parte do acompanhamento de piano no Baião, c.10-18 (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.11) .....	88
<b>Figura 61</b> – Símbolo de indicação de região do arco, meio do arco (em amarelo) e talão (em azul) na parte do violino do Baião, c.96-101. (Edição própria – Anexo I) .....	89
<b>Figura 62</b> – Golpes de arco <i>détaché</i> normal (em verde), <i>détaché</i> acentuado (em laranja) e nota acentuada (em roxo) na parte do violino do Baião, c.1-32. (Edição própria – Anexo I). .....	90
<b>Figura 63</b> – Segunda voz realizada pelos segundos violinos (em vermelho) na versão para orquestra de cordas, c.30-35 (VILLANI-CÔRTEES, 2002, p.14) .....	90
<b>Figura 64</b> – Melodia principal executada pelo piano (em laranja) no Baião, c.53-62. (Edição própria – Anexo I) .....	91
<b>Figura 65</b> – Melodia principal executada pelo violoncelo (em laranja) na parte do violoncelo no Baião, c.55-59 (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.14) .....	91

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1:</b> Análise Estudos do Sitt Op. 32, Vol. II.....	37
<b>Tabela 2:</b> Análise dos Estudos do Dont Op. 37.....	38

## LISTA DE ABREVEATURAS E SIGLAS

APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte

CEM – Conservatório Estadual de Música de Minas Gerais

CEMHFA – Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano

CFP – Curso de Formação Profissional

CMM – Conservatório Mineiro de Música

EM – Educação Musical

JK – Juscelino Kubitschek

MG – Minas Gerais

Op. – *Opus*

p. – Página

Prof. – Professor

SEE/MG – Secretaria Estadual de Ensino de Minas Gerais

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNESP – Universidade Estadual Paulista

Vol. – Volume

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1. EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ</b> .....	21
1.1. Trajetória de vida .....	21
1.2. Sua obra e sua inserção dentro da música brasileira .....	24
<b>2. CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA DE MINAS GERAIS</b> .....	28
2.1. Visão geral .....	28
2.2. CEM Haidée França Americano – Juiz de Fora .....	33
2.3. Curso Técnico em Violino.....	35
2.4. Análise do conteúdo técnico violinístico dos dois primeiros anos do CFP .....	37
2.4.1. Posições Fixas/Fôrma de mão .....	38
2.4.2. Mudanças de Posição.....	39
2.4.3. Golpes de Arco .....	44
2.4.4. Planejamento de arco .....	49
2.4.5. Cordas Duplas.....	52
2.4.6. Acordes.....	53
2.4.7. Quintas presas e Extensões .....	55
2.4.8. Harmônicos .....	57
<b>3. AS CINCO MINIATURAS BRASILEIRAS DE VILLANI-CÔRTEZ</b> .....	59
3.1. As diferentes versões .....	59
3.2. Transcrições e seus tipos .....	61
3.3. Proposta de transcrição para violino e piano .....	63
3.3.1. Prelúdio .....	63
3.3.2. Toada .....	68
3.3.3. Chorinho.....	74
3.3.4. Cantiga de Ninar .....	79
3.3.5. Baião .....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	92
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	94
<b>ANEXO I: Cinco Miniaturas Brasileiras – Parte do Violino</b> .....	98
<b>ANEXO II: Cinco Miniaturas Brasileiras – Parte do Piano que foi alterada</b> .....	104

## INTRODUÇÃO

O ensino de um instrumento como o violino nos tempos atuais pode ser uma tarefa mais desafiadora do que em algumas décadas passadas. Dentro da sala de aula de um curso profissionalizante, por exemplo, percebe-se um público eclético que constantemente recebe informações e estímulos diversos, gerando uma “crescente diversidade cultural nas escolas e grande variedade de música” (COOK, 1998, *apud* BOAL-PALHEIROS e BOIA, 2020, p.118), principalmente por conta do advento da internet e seu acesso universalizado. Como afirma O’Neill (2020, p.86), “...as mudanças rápidas na tecnologia e a crescente globalização criam desafios para os professores, em termos de conhecerem e compreenderem os seus alunos ...”.

Com a formação da maioria dos docentes seguindo padrões formais, vinculados à música de concerto, ao elaborarem um programa de ensino ou um repertório a ser aplicado, acabam formatando algo mais próximo de suas experiências, daquilo que lhe é de maior valor, do que aquilo que seria mais interessante, valoroso aos olhos do aluno (BOAL-PALHEIROS, 2014, *apud* BOAL-PALHEIROS E BOIA, 2020, p.118).

Observando a bibliografia geralmente utilizada para o ensino do instrumento, nos deparamos com obras de grande qualidade e já consagradas mundialmente, porém de uma época passada, em sua grande parte escritas em uma língua estrangeira, sem tradução para o português, com peças ou músicas de outras culturas e folclores distantes da realidade do aluno brasileiro contemporâneo.

Através da trajetória como docente na rede estadual de ensino do Estado de Minas Gerais, lecionando violino no Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano (CEMHFA), localizado na cidade de Juiz de Fora, pude perceber uma defasagem em relação à disponibilidade de peças brasileiras para alunos de nível intermediário<sup>1</sup> dentro do programa de ensino. Essa defasagem pode ter sido

---

<sup>1</sup> Entendemos como aluno de nível intermediário em violino, aquele que está cursando o 2º e 3º anos do Curso de Formação Profissional (CFP), equivalente ao ensino médio-técnico, ou seja, um aluno cujo nível técnico instrumental é anterior àquele esperado para ingressar em um curso superior em música. No segundo capítulo deste trabalho iremos abordar as especificidades técnicas presentes no plano de ensino do curso de violino do conservatório.

acentuada pela estreita relação com o fazer musical europeizado dentro do conservatório, como diz Arroyo:

“O fazer musical praticado no Conservatório de Música guarda vínculos estreitos com a cultura musical erudita europeia, tanto pela origem dessa modalidade de instituição de ensino no século XVIII na Europa, quanto pela representação de superioridade daquela cultura musical sobre outras de acordo com o eurocentrismo”. (ARROYO, 2001, p.62).

Há que se reconhecer, como veremos em mais detalhes no capítulo 2, a importância dos conservatórios de música na cena musical brasileira, a partir de meados do Século XIX. Entretanto, o conjunto de elementos apontado por Arroyo, pode se tornar uma barreira no momento do ensino dentro de sala, pelo fato do aluno num primeiro momento não se identificar com esse conteúdo bibliográfico e não ver sentido em tocar tal repertório, pois há “uma distância da realidade dos conservatórios em relação às expectativas discentes” (ESTEVAM, 2019, p.187).

Uma das alternativas para driblar esses fatores dificultadores seria trazer para o ensino do violino um repertório mais familiar ao aluno, e que desse mais sentido à prática do instrumento. Sendo assim, a utilização de métodos e peças brasileiras pode se tornar uma vitoriosa estratégia.

Refletindo sobre minha trajetória como aprendiz de violino, cheguei à mesma conclusão: é percebido, mas não como regra geral, o contato com músicas brasileiras, principalmente folclóricas, nos anos iniciais da formação instrumental, e também mais tarde, com repertório de concerto que exige um nível de proficiência técnica mais avançado, por exemplo, *os 26 Prelúdios característicos e concertantes para violino só*, de Flausino Vale, *os Concertos nº1 e nº2 para violino e orquestra*, de Camargo Guarnieri, além do *Choro para violino e orquestra*, também de Guarnieri, ou ainda o *Concertino para violino e orquestra*, de Guerra-Peixe.

Continuando a reflexão sobre a questão de repertório brasileiro para violino em nível intermediário, e observando o ensino dentro do CEMHFA, hoje como professor de violino, mas também como egresso da classe de piano de 2008, nota-se durante o CFP em piano oferecido pelo conservatório uma presença maior de obras de concerto brasileiras escritas para o instrumento, quando comparada ao repertório do violino. Tal repertório oferece ao aluno a possibilidade de conhecer e aprender

obras que possam ter um vínculo maior com sua própria cultura, por se tratar de obras nacionais, com elementos mais familiares ao estudante brasileiro.

Essa lacuna encontrada acabou estimulando o desenvolvimento dessa pesquisa, onde propomos desenvolver uma edição de performance das *Cinco Miniaturas Brasileiras* de Edmundo Villani-Côrtes. Mas, por que escolher esse compositor e essa obra?

Tive o primeiro contato com o compositor ainda enquanto estudante em minha cidade, Juiz de Fora (MG), em um concerto comemorativo pelos 150 anos da cidade. Esse concerto marcou a estreia da composição *Te Deum*, de Villani-Côrtes, composta justamente para homenagear a cidade durante essa celebração. Alguns anos depois, tive a oportunidade de conhecer e de tocar a versão para orquestra de cordas das *Cinco Miniaturas Brasileiras* durante uma participação da Orquestra de Câmara Pró-Música, do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, no festival Eurochestries, ocorrida em 2009 no interior da França, e a partir daquela experiência a obra se tornou para mim uma das músicas mais marcantes, devido à riqueza de elementos da música e cultura brasileiras ali presentes.

No ano de 2019, já como professor efetivo de violino, foi proposto pela direção do CEMHFA aos docentes a realização de um concerto em homenagem a Villani-Côrtes pelo seu aniversário, já que o compositor foi diretor do conservatório, dá nome à biblioteca da instituição, e é juizforano, como veremos mais detalhadamente no capítulo I. Uma das peças pensadas para o evento foram as suas *Cinco Miniaturas Brasileiras*. Ao procurarmos pelas partes da obra, verificamos a existência de três versões disponíveis: uma para trio de cordas com piano, uma para orquestra de cordas, e uma para duo de flauta-doce e piano. A versão escolhida foi a do trio de violino, violoncelo e piano. Porém devido a um conflito de agendas, a homenagem teve que ser transferida para o ano seguinte, 2020, mas acabou não sendo realizada em função da pandemia instalada naquele mesmo ano, e a consequente suspensão das atividades presenciais.

Como alternativa ao isolamento social, foram estabelecidas as atividades remotas durante o período pandêmico. Em novembro de 2020, foi realizado o primeiro encontro online dos Conservatórios Estaduais de Músicas de Minas Gerais (CEMs),

evento que contou com diversas atividades pedagógicas e apresentações que foram transmitidas pela internet. Cada conservatório pôde montar um concerto para ser transmitido e, assim, surgiu novamente a oportunidade de apresentar as *Cinco Miniaturas* de Villani. Entretanto, ao invés da versão para trio, teria que ser um duo, em função do distanciamento social ainda vigente na época. Para essa apresentação, elaborei o primeiro esboço de uma versão das *Miniaturas* para violino e piano, partindo da versão original para flauta-doce/piano.

Com esse experimento foi possível perceber o potencial dessa obra em se tornar uma ferramenta para o ensino de violino dentro do CFP, destinada ao aluno intermediário, o que pode contribuir para preencher parte da lacuna observada anteriormente. Pelas características técnicas do violino, com maior variedade timbrística e tessitura mais ampla quando comparado com a flauta doce, além da possibilidade de emissão de sons simultâneos por meio da utilização de cordas duplas e acordes, verificamos que uma transcrição para o instrumento permite explorar esses recursos e utilizá-los para ajudar na formação técnica do aluno intermediário. Além disso, por ser uma peça que em seus movimentos mescla a música de concerto com a música popular brasileira, torna-se um atrativo maior ao estudo por parte dos alunos. Assim, nossa proposta é dar continuidade ao experimento de 2020, elaborando uma edição de performance para violino e piano das *Cinco Miniaturas Brasileiras*, direcionadas ao aluno de violino de nível intermediário.

Exposta a razão pela qual se dá essa pesquisa e pela escolha da peça objeto, enveredaremos pela metodologia aplicada no desenvolvimento da mesma. Para a elaboração de uma edição de performance foi necessário buscar entender o que seria e como poderia se dar esse processo. Partindo do estudo de Figueiredo (2004) temos a definição de alguns tipos de edição e suas características, porém o autor, assim como Grier (1996), uma das principais referências no assunto, não menciona em momento algum a definição de “edição de performance”, apesar de ser um termo comumente utilizado em trabalhos recentes. Buscando uma definição chegamos a Olivares (2015) que traz a discussão sobre o termo em sua dissertação.

Olivares estabelece que a edição de performance parte de dois tipos de fontes: primárias, podendo ser através de partituras já existentes, e secundárias, podendo ser vídeos e áudios (OLIVARES, 2015, p.24), pois a performance abrange

elementos que vão além da escrita. Olhando por outra perspectiva, temos outros estudiosos que tratam a edição como algo restrito ao papel, ao que será escrito, e, ao relacionar com a proposta de edição pensada para as Cinco Miniaturas, cito a “edição prática” tratada por Figueiredo (2004).

Em seu artigo, Figueiredo define edição prática como aquela “destinada exclusivamente ao executante”, contendo em seu texto uma “ênfase... no aspecto da realização sonora” (2004, p.50). Também conhecida como edição didática, esse tipo de edição pode ir além do que inicialmente o compositor pensou para a obra, tendo em vista a possibilidade de mudanças visando a execução. Em uma edição prática, o texto voltado para direcionar um resultado sonoro como dinâmica, articulação, fraseado, é muitas vezes pensado e escrito por executantes (*performers*) partindo de experiências próprias em suas performances.

Observando os dois tipos de edição, a de performance e a prática, notamos certas semelhanças, já que ambas são voltadas para se chegar a um resultado sonoro em uma performance. Olivares estabelece dois tipos de fontes para a elaboração de uma edição, enquanto Figueiredo coloca a edição prática “sendo baseada em uma única fonte... qualquer fonte, com utilização de elementos ecléticos para atingir seu texto” (2004, p.50).

Pensado no tipo de edição que será aplicada, iremos analisar os aspectos musicológicos que envolvem a obra de Villani. É preciso conhecer sobre o compositor, suas influências, seu trabalho e o período histórico ao qual está inserido, e trataremos disso no primeiro capítulo que é destinado ao compositor, sua biografia e características de sua obra dentro da música brasileira, seja a de concerto ou a popular.

Tendo em mente as características da obra em si, antes do processo de edição, é necessário entender quais elementos técnicos são empregados em peças de nível intermediário de acordo com o programa do CFP para violino. Em um segundo capítulo, abordaremos o conservatório de música, seus objetivos enquanto instituição formadora de músicos. Também será analisado o currículo propriamente dito, elencando quais técnicas e elementos práticos do estudo do violino são abordados e trabalhados ao longo do curso do CEMHFA. Essa análise permitirá coletar um

conjunto de elementos técnicos do violino presentes no repertório já existente, que ajudará a nortear a elaboração da edição de performance das *Cinco Miniaturas Brasileiras*, de tal forma que ela contribua para o desenvolvimento técnico e performático de um aluno de violino de nível intermediário.

Por fim, no terceiro e último capítulo, apresentaremos primeiramente um panorama geral da obra, suas características, alguns aspectos das três versões utilizadas como referência e o processo de criação de uma versão para violino e piano, e em seguida será apresentada a proposta de transcrição juntamente com a edição de performance.

## 1. EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

### 1.1. Trajetória de vida

Edmundo Villani-Côrtes, musicista, compositor, arranjador e maestro mineiro, nasceu na cidade de Juiz de Fora (MG), no dia 08 de novembro em 1930. Sua mãe, Cornélia Villani-Côrtes (1909-1984), era pianista e seu pai, Augusto de Castro Côrtes (1900-1974), flautista amador. Tendo essa referência musical desde muito jovem no ceio familiar, começou sua jornada musical ainda em sua infância (SOBREIRO, 2016, p.22).



**Figura 1** – Foto de Edmundo Villani-Côrtes (TOVIANSKY, 2014).

Iniciou sua aventura musical através de um cavaquinho que seu pai lhe deu de presente. Sem a orientação de um professor, começou seu aprendizado de maneira intuitiva observando seu irmão tocando violão.

Sua primeira instrução com um professor, segundo o compositor, seguia “um sistema audiovisual”, pois aprendia tocar imitando as posições que eram feitas pelo professor no violão. Não teve uma introdução ao sistema tradicional de ensino da música. Sem ter a noção de notas, modos maiores e menores, sua percepção era

dada apenas pelas sensações que tinha ao ouvir. Em uma entrevista dada à revista *Aboré*, Villani relata:

(...)nós aprendíamos a tocar imitando as posições que ele fazia no violão. O professor chegava e anunciava: vamos tocar *Amigo [Abismo] de Rosas*, aquela valsa famosa de Dilermando Reis. E então ele pegava o violão e tocava, e nós observávamos as posições e tocávamos juntos. Não havia o dó-ré-mi-fá-sol, noções de modos maiores e menores, eu sabia quando a música estava em modo menor pela sensação, (...) (PÁSCOA, 2007, p.1).

As referências musicais vinham através do rádio e do cinema, este que, na época, tornou conhecido para ele compositores como Mozart, Puccini, Liszt, Gershwin e Chopin, entre outros. Aos 17 anos, mostrou interesse em estudar piano e iniciou os estudos com uma tia na cidade de Juiz de Fora. Ainda jovem, por volta dos 22 anos de idade, foi para o Rio de Janeiro (capital), onde deu continuidade aos seus estudos em piano, agora, no Conservatório Brasileiro de Música. Formou em piano em 1954 e já iniciava sua atividade profissional como pianista na Orquestra Tamoio.

Realizou trabalhos em orquestra de rádio na cidade do Rio de Janeiro e retornou por mais um período a sua cidade natal, onde cursou Direito. No ano de 1961, assumiu a direção do Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano (CEMHFA), Juiz de Fora (MG), e nela permaneceu por dois anos.

Ainda na década de 60, Villani estudou composição com o professor Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), e mesmo tendo que interromper seus estudos em composição por questão financeira, foi durante essa década que se tornou conhecido pelos diversos trabalhos desenvolvidos como arranjador e compositor de *jingles*. Como afirma SOBREIRO:

Na década de 1960, desenvolveu intensa atividade como arranjador de gravadoras e programas de televisão, chegando a escrever mais de 600 arranjos para as orquestras da TV Tupi e TV Globo, do Rio de Janeiro. Foi na década de 60 que Edmundo Villani-Côrtes se tornou conhecido (SOBREIRO, 2016, p.15).

Além das atividades como compositor e arranjador nesse período, Villani-Côrtes acompanhou cantores de renome em turnês internacionais, como Maysa Matarazzo (1936-1977) e Altemar Dutra (1940-1983), e também integrou orquestras como pianista.

Entre os anos de 1970 e 1980, trabalhou como arranjador e pianista da hoje extinta TV Tupi de São Paulo tendo um enfoque maior na música popular. Em 1973, assumiu aulas de harmonia na Academia Paulista de Música e, anos depois, também ficou responsável pelas matérias de arranjo e improvisação. No final da década de 70, fazia parte da classe do professor Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e compôs a obra *Noneto* sob sua influência, submetendo-a a uma competição em Munique (CAMELO, 2018, p.51).

Em 1978, Villani compõe a suíte *Cinco Miniaturas Brasileiras*, com sua primeira versão para flauta-doce e piano. No mesmo ano, ainda compôs as outras versões da mesma obra: para trio na formação violino, violoncelo e piano; para orquestra de cordas; e para quarteto de violoncelos.

Na década de 80, com o encerramento da TV e Rádio Tupi onde trabalhava, acabou se dedicando com afinco à composição e também à docência, dando aulas na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Entre 85-88, dedicou-se ao mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde estudou com Henrique Morelenbaum (1931-2022). Ao terminar o mestrado, participou do grupo musical do programa televisivo Jô Soares Onze e Meia, produzido pela SBT e com apresentação do próprio Jô Soares, fez parte do grupo até o ano de 1991.

Nos anos 90, Villani teve seu trabalho reconhecido e valorizado através de premiações em concursos e também por instituições. Em 1990, recebeu o prêmio “Melhores de 89” promovido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), e em 1995 e 1998 foi novamente premiado pela mesma organização. Foi contemplado com a “Comenda Henrique Halfeld” proferida pela prefeitura de sua cidade natal, Juiz de Fora, em 1994 e, seis anos mais tarde, Villani compôs *Te Deum* em comemoração aos 150 anos do município.

Em 1998, defendeu sua tese de doutorado na UNESP, que conferiu o título de doutor a Villani-Côrtes. Ainda na década de 90, fez parte do sexteto musical que compunha o programa televisivo *Jô Onze e Meia*, na emissora SBT e com o apresentador Jô Soares (1938-2022).

Aposentou-se em 1999 como docente da UNESP, continua residindo em São Paulo com sua família, onde mantém sua atividade como compositor, arranjador, regente e pianista.

## **1.2. Sua obra e contribuição para a música brasileira.**

Villani-Côrtes compôs diversas obras, passando de 300 composições. Teve contato com diversas vertentes composicionais, podemos ressaltar a experiência que teve através de dois grandes professores mencionados anteriormente, Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreutter.

Camargo Guarnieri foi um dos grandes nomes da música brasileira de concerto do século XX, formando escola, contribuindo com a formação de jovens compositores, incluindo Villani, e defendendo sua visão para o engrandecimento da música brasileira, “é considerado o maior músico representante do nacionalismo modernista nos moldes sintetizados por Mário de Andrade” (GIARDINI, 2013, p.27).

Guarnieri se autodeclarava um compositor nacional, “acreditava que a música deveria ser baseada no estudo e no aproveitamento do folclore brasileiro” (KOBAYASHI, 2009, p.11) e era expressamente avesso ao dodecafonismo, uma outra vertente composicional, deixando isso bem claro em uma carta aberta destinada aos músicos e críticos brasileiros. Como ressalta Kobayashi:

“...Guarnieri desejava alertar os jovens compositores do que considerava o “perigo” da técnica dodecafônica, que, segundo ele, ao ser utilizada por compositores que careciam de uma boa base técnica musical, resultaria em obras que consistiam em simples manipulação de notas destituídas de propostas estéticas” (VERHAALLEN *apud* KOBAYASHI, 2009, p.11).

Koellreutter foi um compositor e professor alemão radicado no Brasil a partir dos anos 30 do século passado. Foi o grande responsável pelo movimento *Viva*

*Música* que “foi pioneiro ao buscar instaurar e difundir novas ideias de música, versando sobre concepções de arte, música e educação bastante ligadas aos ideais de vanguarda” (ZANETTA, BRITO, 2014, p.2). Em sua trajetória, sempre se comprometeu com o “novo” e com suas ideias, ineditismo e seu vanguardismo, chegou a gerar atrito com os tradicionalistas de sua época, como ressaltam Zanetta e Brito:

“Durante a sua trajetória, o compositor e educador estabeleceu um compromisso com o “novo”: divulgou a “nova música” e novas técnicas composicionais, ressaltou a importância da criação musical – compreendendo o valor do criar em meio às artes e incentivando os músicos a não restringirem-se (*sic*) à reprodução – e versou sobre ideias de música e educação bastante inéditas para o seu tempo. Suas proposições, reflexos de uma postura estética, foram compreendidas por muitos e provocaram ira a diversos outros” (ZANETTA, BRITO, 2014, p.1).

Um apontamento interessante de Villani sobre sua experiência enquanto aluno de Koellreutter foi:

“Quando eu estudei com o Koellreutter, ele dizia que para ser um compositor respeitado a composição deveria ter 90% de novos elementos, inclusive estruturais. Eu não penso assim. O bom escritor para mim é aquele que sabe utilizar o vocabulário conhecido e entendido por todos para passar uma nova ideia com clareza. Ele não precisa inventar um novo vocabulário ou uma nova língua para ser original” (VILLANI-CÔRTEZ *apud* GIARDINI, 2013, p.17).

Podemos observar que Villani teve contato com dois professores e estudiosos com ideias fortes, porém com caminhos próprios e pontos conflitantes. Olhando diretamente para a produção de Villani-Côrtes, notamos uma forte presença de elementos da cultura e da música brasileira, não se prendendo a um estilo pré-definido ou exclusivo, como diz Giardini:

“estudou e conviveu com diversos músicos considerados pertinentes a escola nacionalista, mas não se pode afirmar que tenha se tornado um seguidor deles. Aproveitou, sem dúvida, os ensinamentos desses mestres, mas também bebeu na fonte do jazz, dos clássicos europeus, das bandas americanas dos anos 40 e 50, da música que tocava nas rádios e nos salões de bailes do Brasil inteiro” (GIARDINI, 2013, p.18).

Apesar de escrever “obras para as mais variadas formações instrumentais, a maioria delas com características bem brasileiras”, quando se é perguntado qual seria seu estilo, linha de composição ou que escola segue, o próprio compositor não se define ou se limita a um estilo e deixa transparecer que “a necessidade de muitos críticos de rotular obras e autores é algo que o incomoda” (GIARDINI, 2013, p. 18).

Em outros trabalhos que trazem Villani como objeto de pesquisa, percebemos o questionamento se ele é pertencente ou não a corrente nacionalista por seu contato com Guarnieri como também pelos elementos brasileiros presentes em sua obra (GIARDINI, 2013; CAMELO BORBA, 2018; FILHO, 2023). Entretanto, ele mesmo não se considera e nem tenta ser nacionalista, declarando “nunca estudei nada de folclore, nunca pesquisei nada e não me considero um nacionalista. Se eventualmente os recursos que utilizo coincidem com esta escola é algo puramente casual” (VILLANI-CÔRTEZ *apud* FILHO, 2023, p.18).

Podemos observar que Villani teve contato com duas fortes correntes que “polarizaram o cenário musical: o Nacionalismo e a Escola Dodecafônica” e nem por isso se definiu em uma delas, mesmo possuindo obras com ambas características (FILHO, 2023, p.19).

Para além das características provenientes do estudo formal e da música de concerto, é notória a utilização de elementos da música popular brasileira em suas obras. Devemos ressaltar a atividade de Villani enquanto pianista de artistas populares da época e arranjador de programas de rádio e televisão, onde travou contato com estilos da música popular nacional e internacional. Com isso, podemos dizer que Villani-Côrtes é um compositor que acaba transitando pelas duas vertentes, a música popular e a música de concerto, como afirma Rodrigues (2014): “uma das características mais notáveis de Villani-Côrtes como compositor é sua habilidade em fundir elementos da música clássica e popular em suas composições” (RODRIGUES, 2014, p.20, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Rodrigues (2014) nos diz sobre os estilos e características da música popular brasileira que podemos encontrar nas obras de Villani. No que diz respeito ao ritmo e

---

<sup>2</sup> “One of the most remarkable characteristics of Villani-Côrtes as a composer is his ability to seamlessly merge elements of both classical and popular music in his compositions.

ao estilo podemos citar: “choro, samba, toada, bossa nova, blues e baladas, e sobre a harmonia a influência do jazz e bossa nova” (RODRIGUES, 2014, p.20, tradução nossa)<sup>3</sup>, assim como a escala nordestina e sua harmonia característica.

E, no que diz respeito ao lado erudito de suas obras, Rodrigues escreve: “da música clássica, ele empresta as formas tonais tradicionais. Além disso, ele emprega técnicas composicionais típicas estabelecidas por práticas históricas, como o desenvolvimento motivacional, a busca pelo equilíbrio e contraste e a consideração da estrutura” (RODRIGUES, 2014, p.23, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Outro pesquisador que corrobora com esta visão é Camelo Borba quando indaga e responde:

“Alguém pode então perguntar: de onde vem a influência clássica? A resposta reside nas formas estruturais, que geralmente seguem padrões tradicionais muito definidos. Além disso, ele também demonstra um lirismo inato, bastante vocal, da mesma forma que Chopin, uma de suas grandes influências clássicas, emprestou do estilo operístico do início do século XIX para compor seus Nocturnos. No entanto, esse lirismo também compartilha uma dívida com os estilos populares de música brasileira das décadas de 50 e 60, especialmente a bossa nova” (CAMELO BORBA, 2018, p.53, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Ainda sobre o estilo de Villani, o mesmo pesquisador afirma que “o que é verdadeiramente inerente ao seu estilo é que essas características de origens diversas geralmente se entrelaçam em uma mistura que não prioriza um estilo sobre o outro, elas coexistem confortavelmente” (CAMELO BORBA, 2018, p. 53, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Podemos concluir que Villani é um compositor que possui diversas ferramentas adquiridas em suas vivências tanto pelo estudo formal, como também por

<sup>3</sup> “... choro, samba, toada, bossa nova, blues, and ballads); (2) harmonies (influenced by jazz and bossa nova)”.

<sup>4</sup> “From classical music, he borrows the traditional tonal forms. He also employs typical compositional techniques established by historical practices—motivic development, pursuit of balance and contrast, structure consideration”.

<sup>5</sup> “One may then ask, where does the classical influence come from? The answer lies in the structural forms, which usually follow very definite traditional patterns. Besides, he also displays an innate lyricism that is quite vocal, in the same way that Chopin, one of his major classical influences, borrowed from the early 19th-century operatic style to compose his Nocturnes. But this lyricism also shares a debt with the Brazilian popular music styles of the 50’s and 60’s, especially the bossa nova”.

<sup>6</sup> “But what is truly inherent to his style, is that those characteristics from disparate origins are usually intertwined in a blend that doesn’t prioritize one style over another, they usually coexist comfortably”.

suas atividades enquanto músico pianista e arranjador. Refletindo em sua produção enquanto compositor, vimos sua habilidade em trabalhar com elementos de correntes musicais diversas, resultando em um estilo singular e característico próprio. E, como “(...) só podemos observá-lo com os olhos do presente; no futuro, provavelmente passaremos a ter outras leituras. Mesmo assim, podemos dizer, sem dúvida nenhuma, Villani-Côrtes manifesta uma música bem brasileira (...)” (GIARDINI, 2013, p.28).

A evocação de elementos da cultura, do folclore e da música popular brasileira, o trânsito livre exercido entre a música de concerto e a popular, construindo pontes, fazendo mais de um universo coexistir em suas obras, torna Edmundo Villani-Côrtes um dos compositores de grande relevância para a música brasileira de concerto.

## **2. CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA DE MINAS GERAIS**

### **2.1. Visão Geral**

Neste capítulo, falaremos sobre os conservatórios de música de Minas Gerais. O estado mineiro é o único no Brasil que possui uma rede de escolas voltadas para o ensino formal de música, são os Conservatórios Estaduais de Música (CEM). Entendemos por “ensino formal de música” aquele regido por uma grade curricular, a partir de um plano pedagógico de ensino, e que é reconhecido pelo Ministério da Educação.

Hoje, atuo como professor de violino no conservatório de Juiz de Fora (MG) e, anteriormente, fui aluno dessa mesma escola. Com vivências em momentos distintos e em posições diferentes, foi possível observar a importância dessa instituição para a vida musical da cidade e para a formação de jovens músicos, principalmente violinistas, que, após concluírem os estudos no conservatório, entram no mercado de trabalho e/ou seguem para a vida acadêmica iniciando em algum curso de graduação em música, seja na própria universidade federal da cidade, como também em outras instituições de ensino superior pelo país. E, para contribuir para uma formação ampla e rica de jovens violinistas, trabalhar um repertório que atraia e estimule a prática e o estudo do instrumento se torna algo fundamental. Assim, o desenvolvimento desta pesquisa que trata de uma peça brasileira e de um compositor

juiz-forano, que foi professor e diretor do o conservatório de Juiz de Fora, corrobora com os objetivos do ensino da instituição. Com essa intrínseca relação do conservatório com o desenvolvimento desse trabalho, torna-se pertinente ambientar o leitor sobre essa instituição, sua origem, organização e função enquanto formadora de jovens músicos.

Os conservatórios de música surgiram na Europa no final do século XVIII e o primeiro que foi instituído para o ensino sistemático de música foi o Conservatório Nacional de Música de Paris, na França, em 1795, “constituindo-se modelo de ensino musical difundido e firmado no século seguinte para toda à Europa e América” (ROCHA, 2015, p.3).

“Seguindo um impulso geral de reforma (criação em 1794 da escola politécnica e do Conservatório Nacional de Artes e Ofícios), a Convenção promulgou em 3 de agosto de 1795 (16º Termidor Ano III) uma lei que cria o Conservatório de Música, que substituiu as escolas anteriores uns. O estabelecimento é administrado por uma diretoria (Gossec, Méhul, Cherubini) chefiada por Bernard Sarrette, “comissário responsável pela organização”. Oferece ensino principalmente instrumental (principalmente sopros e algumas aulas de cordas e cravo). Além de formar músicos, o Conservatório tem como missão conceber um método para cada disciplina e participar nas celebrações nacionais. Foi criado em 22 de outubro de 1796 nos edifícios da antiga escola real de canto e declamação: Hôtel des Menus-Plaisirs , rue Bergère (atual rua do Conservatoire)” (tradução nossa)<sup>7</sup>.

Na Europa, durante o século XIX, três fatores tratados como “correntes sociais” contribuíram para a busca por músicos e por música: “a reordenação do tempo entre trabalho e os tempos livres; o culto da ‘recreação’; a importância social e cultural da aprendizagem da música pelas classes burguesas europeias” (VASCONCELOS, 2000, p.53). Além desses três pontos influenciarem e estimularem

---

<sup>7</sup> “Suivant un élan réformateur général (création en 1794 de l'école polytechnique et du Conservatoire national des arts et métiers), la Convention promulgue le 3 août 1795 (16 thermidor an III) une loi tablissant le Conservatoire de musique, qui se substitue aux écoles précédentes. L'établissement est administré par un directoire (Gossec, Méhul, Cherubini) dirigé par Bernard Sarrette, "commissaire chargé de l'organisation". Il diffuse un enseignement avant tout instrumental (vents surtout, et quelques classes de cordes et de clavecin). Outre la formation des musiciens, le Conservatoire a pour mission de concevoir une méthode pour chaque discipline et de participer aux fêtes nationales. Il s'installe le 22 octobre 1796 dans les bâtiments de l'ancienne école royale de chant et de déclamation : Hôtel des Menus-Plaisirs, rue Bergère (actuelle rue du Conservatoire)”. Texto presente no endereço eletrônico oficial do Conservatório Nacional de Música de Paris. <<https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/ecole/le-conservatoire/histoire>>. Acessado em 1º de setembro de 2023.

a abertura de conservatórios pelo velho continente, conseqüentemente acabou aquecendo o mercado, que cada vez mais precisava de músicos com maior especialização e domínio sobre o instrumento, outro fator que pode ter ratificado a necessidade crescente de escolas especializadas no desenvolvimento de instrumentistas e na formação desses profissionais.

No Brasil, com a chegada da coroa real portuguesa no início do século XIX, foi fundado o Conservatório Imperial em 1841 por Francisco Manuel da Silva<sup>8</sup> (1775-1865), com o intuito de elevar o nível técnico e artístico das performances musicais, atendendo o anseio da corte real, porém só foi oficializado após o Decreto nº 496, de 21 de janeiro, de 1847, contemplando os moldes de funcionamento e organização da instituição. Rocha coloca como se dava a prática educacional nesta instituição e seus objetivos enquanto centro de formação de músicos, como podemos observar a seguir:

“As disciplinas privilegiavam à prática instrumental com ênfase no repertório europeu dos séculos XVIII e XIX, além da prática tecnicista, performance e virtuosismo. Priorizavam a prática instrumental dissociadas da contemporaneidade musical e descontextualizadas, desconsiderando a totalidade do universo musical. Podemos destacar como disciplinas: rudimentos e canto para o sexo masculino e feminino; Instrumentos de corda e sopro; Harmonia e composição” (ROCHA, 2015, p.3).

Vale ressaltar que antes da criação do conservatório, já existia prática musical e o ensino musical no Brasil, realizados principalmente pelas instâncias religiosas da época, em um primeiro momento pelos Jesuítas e posteriormente pelos mestres de capela (ROCHA, 2015, p.3).

Vasconcelos em seu estudo sobre os conservatórios, destaca cinco forças que permearam as atividades dessas instituições, sendo que algumas delas ainda se

---

<sup>8</sup> “Foi aluno do padre José Maurício Nunes Garcia, estudou violoncelo e cantou no coro da Capela Real, onde recebeu orientação de Marcos Portugal. Mais tarde, estudou contraponto e composição com Sigismund Neukomm. Em 1832, publicou o Hino Nacional Brasileiro (ainda como Hino ao Sete de Abril), seguido do Compêndio de Música Prática, dedicado aos Amadores e Artistas Brasileiros, e do Compêndio de Música (1938). Foi fundador da Sociedade Beneficência Musical e de seu Conservatório de Música, maestro da Orquestra da Sociedade Fluminense e diretor artístico das Companhias Lírica e de Bailados dos Teatros São Januário e Provisório (Teatro Lírico Fluminense). Assumiu, em 1841, o cargo de mestre geral da Capela Imperial e foi professor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro”. Bibliografia presente na página virtual da Editora Osesp. <<https://editora.osesp.art.br/compositores/francisco-manuel-da-silva/>>. Acessado em 1º de setembro de 2023.

fazem presente. São elas: I – sócio-política; II – musical; III – pedagógica; IV – organizacional; e V – profissional.

Na questão sócio-política podemos compreender como forças atuantes as que provem de interesses políticos, sociais e econômicos. Ou seja, os conservatórios acabam sofrendo interferências de acordo com interesses que vão além da música em si. Uma visão de governo, uma necessidade econômica ou mesmo uma demanda da sociedade, acaba direcionando as políticas da instituição, que, inclusive para manter sua existência, adequa-se ao cenário apresentado. “Os diferentes tipos de constrangimentos, políticos, financeiros e outros obrigaram a uma constante afirmação da necessidade social, cultural e econômica da existência deste tipo de escolas” (VASCONCELOS, 2000, p.64).

Do ponto de vista musical, os conservatórios vieram para “racionalizar a música erudita ocidental”, vieram para sistematizar o ensino da música, como também tudo que a envolve, questões que vão da criação, composição, até a prática final, a performance. Essa tendência, acabou por excluir durante um bom tempo outras práticas musicais ditas “não eruditas”, e apenas a partir do século XX, gêneros musicais populares, como o jazz nos Estados Unidos e, trazendo para a realidade brasileira, a bossa-nova, o maxixe, o choro, o baião... ritmos e vertentes da música popular brasileira e de caráter nacionalista, acabaram ganhando espaço dentro dos conservatórios. Assim, podemos deduzir que a entrada de novos estilos musicais na prática de ensino dessas instituições além da música de concerto está diretamente ligada a força sócio-política de cidades, estados e/ou países onde estão situadas.

Na terceira força, a pedagogia, diferentes pontos de vista coexistem e são conflitantes, por agregar visões ao mesmo tempo academicistas, conservadoras, inovadoras e de vanguarda. Vasconcelos afirma que as tensões e contradições geradas por essas relações conflitantes podem se associar a um “desinteresse por parte da classe política, no que se refere aos investimentos nesse setor de ensino” (VASCONCELOS, 2000, p.65).

No que diz respeito a força organizacional que age sobre os conservatórios, essas instituições se organizam alinhando “formação e ensino, à criação, à produção e à difusão musicais”. Seja sob um olhar estritamente pedagógico, que traz o

reconhecimento e visibilidade pública, como também sob o espectro do desenvolvimento artístico, assimilado a um ensino visto como “superior” aplicado em seus alunos. E, por fim, a quinta força, a profissional, onde os conservatórios fornecem profissionais da música especializados e capacitados para atender os anseios de uma sociedade que consome cada vez mais, exigindo dos mercados da cultura, do lazer e da educação.

Voltando os olhos diretamente para Minas Gerais, de acordo com Alves (2016) em seu trabalho sobre os conservatórios de Minas, a primeira iniciativa de institucionalização do ensino musical no estado mineiro ocorreu em 1920, pela Lei n.800, de 27 de setembro do mesmo ano. Nessa lei, foi determinada a organização do ensino primário e a criação do curso de música na capital, Belo Horizonte (REIS, 1993 *apud* ALVES, 2016, p.40). Cinco anos depois, em 1925, foi aprovado o regulamento provisório do Conservatório Mineiro de Música (CMM), entidade que foi federalizada e hoje faz parte da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (ALVES, 2016).

Em 1951, durante o governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK) (1902-1976), foi promulgada a lei que criou os CEMs. No estado de Minas Gerais (Brasil), atualmente existem 12 (doze) conservatórios de música que são mantidos e administrados pela Secretaria Estadual de Educação (SEE/MG), são eles (ESTEVA, 2016):

- CEM Raul Belém, na cidade de Araguari;
- CEM Pavan Caparelli, na cidade de Uberlândia;
- CEM Renato Frateschi, na cidade de Uberaba;
- CEM José Zoccoli de Andrade, na cidade de Ituiutaba;
- CEM Lobo de Mesquita, na cidade de Diamantina;
- CEM Lia Salgado, na cidade de Leopoldina;
- CEM Juscelino Kubitschek, na cidade Pouso Alegre;
- CEM José Maria Xavier, na cidade de São João Del Rei;
- CEM Professor Theodolindo José Soares, na cidade de Visconde Rio Branco;
- CEM Maestro Marciliano Braga, na cidade de Varginha;
- CEM Haidée França Americano, na cidade de Juiz de Fora; e

- CEM Lorenzo Fernandez, na cidade de Montes Claros.

## **2.2 CEM Haidée França Americano - Juiz de Fora (MG)**

No ato de criação dos CEMs em 1951, a cidade de Juiz de Fora não havia sido mencionada. O texto do artigo primeiro da lei de criação dizia: “Ficam criados quatro Conservatórios Estaduais de Música, localizados, respectivamente, nas cidades de Diamantina, Uberaba, Visconde do Rio Branco e São João Del Rei” (MOTA, 2007, p.21). De acordo com Mota, “os musicistas juiz-foranos sentiram-se injustiçados” (MOTA, 2007, p.20).

Isso, fez com que membros da comunidade musical e artística de Juiz de Fora se mobilizassem e enviassem ao governador um memorial, para lembra-lo de Juiz de Fora e sua importância no cenário musical e artístico do estado. Esse documento contou com a assinatura de figuras como “Max Gefter, Osvaldo Veloso, Mário Vieira, Ondina Frederico Gomes, Joaquim Vicente Guedes, Duque Bicalho, Augusto de Castro Côrtes, Edmundo Villani-Côrtes, além de outros, e apoiados na Assembléia Legislativa pelo juiz-forano Deputado Silvio de Andrade Abreu” (MOTA, 2007, p.21). Com essa movimentação, o então governador Juscelino Kubitscheck atendeu ao pedido e, assim, Juiz de Fora passou a integrar o grupo das cidades que receberiam as primeiras unidades dos CEMs. Em janeiro de 1955, o Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano começou a funcionar como escola estadual na cidade de Juiz de Fora (ALVES, 2016).

Dentre os primeiros professores da instituição, encontrava-se Edmundo Villani-Côrtes, que era um dos professores responsáveis por ministrar no Curso de Teoria, curso esse que iniciou três meses antes da inauguração. Em 1960, ocorreria a formatura da primeira turma tendo como paraninfo o Dr. Tancredo Neves (1910-1985) (MOTA, 2007).

Em agosto de 1961, Villani toma posse como diretor do CEMHFA, tornando-se o segundo a dirigir a escola. No dia 17 de março do ano seguinte, o então diretor proferiu a aula de abertura daquele ano com o tema “Vocação, Ideal e Trabalho”. Mota destaca que “seu apelo girou em torno do bem estar do Conservatório e do advento da cadeira de Harmonia” (MOTA, 2007, p. 44). Sua gestão durou até 3 de março de 1963.

Hoje, o CEM de Juiz de Fora possui duas modalidades de cursos: o curso de Educação Musical (EM), que “tem por objetivo promover a formação musical de crianças, adolescentes e jovens” (MOTA, 2007, p. 474), mas que também inclui hoje os adultos como parte do público alvo, sem idade máxima limite, desde que tenha a escolaridade equivalente no ensino regular; e o Curso de Formação Profissional (CFP), que tem “como objetivo preparar músicos, instrumentistas e cantores para o exercício de ocupações artísticas definidas no mercado de trabalho” (MOTA, 2007, p. 475), mencionado na introdução deste trabalho. Ambos seguem concomitantemente com o ensino regular, onde o EM está para o Ensino Fundamental e o CFP para o Ensino médio.

O EM é dividido em três ciclos: I – Ciclo Inicial (1º, 2º e 3º anos); II – Ciclo Intermediário (4º, 5º e 6º anos); e III – Ciclo Complementar. O CFP é dividido em três anos, 1º, 2º e 3º.

No Ciclo Inicial, o objetivo é sondar as aptidões artístico-musicais, além de desenvolver atividades “que favoreçam a aquisição de habilidades e competências consideradas fundamentais ao processo de formação musical” (MOTA, 2007, p.474).

O Ciclo Intermediário dá continuidade as atividades do Ciclo Inicial, “a aquisição de conhecimentos, habilidades e competências na área da Música e o desenvolvimento na execução de instrumento musical, proporcionando aos alunos melhor preparação para a formação específica” (MOTA, 2007, p. 474).

No último ciclo, o Ciclo Complementar, tem como objetivo consolidar os conhecimentos adquiridos nos ciclos anteriores e o aperfeiçoamento com o instrumento e das competências necessárias para um profissional de nível técnico.

Nesse trabalho, daremos ênfase ao curso de violino oferecido durante CFP, principalmente aos dois primeiros anos, que foram estabelecidos por nós como referência para determinar as competências técnicas de um aluno de nível intermediário.

### 2.3 Curso Técnico em Violino

O Curso Técnico em Violino é uma das modalidades oferecidas para quem deseja cursar o CFP. Para ingressar no curso, é necessário ter concluído ou estar cursando o ensino médio, e participar de um processo seletivo onde o candidato irá colocar à prova suas habilidades musicais, tanto no campo prático-instrumental, como no campo teórico. Sendo apresentadas as condições mínimas para o ingresso, o candidato será aprovado e poderá se matricular<sup>9</sup>.

No documento que contempla o Plano de Ensino<sup>10</sup> da disciplina “violino”, podemos observar e analisar as diretrizes e informações sobre o curso. Essas informações estão organizadas da seguinte forma: I – Ementa; II – Objetivos; III – Conteúdo Programático; IV – Metodologia; V – Avaliação; e VI – Bibliografia.

Nesse momento, gostaríamos de destacar os objetivos do curso que direcionam e justificam o desenvolvimento dessa pesquisa:

- Propiciar o desenvolvimento artístico, crítico e estético, habilidades motoras e sensoriais (...);
- Transmitir técnicas e informações inerentes a execução do instrumento (...);
- Preparar o educando para interagir e respeitar situações cotidianas (étnicas, sociais, religiosas e profissionais), seja no meio erudito ou popular, como também em seu cotidiano;
- Preservar, divulgar e valorizar o acervo histórico e biográfico nacional e universal do instrumento através do repertório escrito para o mesmo, seja de cunho erudito, como [também] popular (Plano de Ensino, 2022, p. 2).

Podemos observar que as diretrizes presentes nesse documento estimulam e pregam pelo desenvolvimento técnico e artístico sobre o violino, a comunhão de estilos tanto do universo da música de concerto, chamada de erudita, como também da música popular, valorizando e divulgando as obras de artistas nacionais. Essa última diretriz respalda o emprego da edição de performance das “Cinco Miniaturas Brasileiras” proposta nesse trabalho dentro do repertório a ser trabalhado no curso.

O Plano de Ensino estabelece um conteúdo mínimo que os alunos devem estudar e concluir para desenvolver suas habilidades com o instrumento e atingir o

---

<sup>9</sup> Informações obtidas no sítio da instituição, no seguinte link: <<https://www.cemhfa.com.br/noticia/11>>. Acessado em 12 de novembro de 2023.

<sup>10</sup> Plano de Ensino 2022 disciplina: Violino. Anexo I.

aproveitamento necessário para prosseguir para uma nova etapa até concluir o curso. Sendo assim, temos:

- I. Conteúdo mínimo estabelecido para ser executado pelo aluno no 1º Ano CFP:
  - Escalas maiores e menores de 3 oitavas em sequência cromática iniciando em Sol (1ª posição) e indo até Sol (6ª posição). Seguindo o sistema do Prof. Paulo Bosísio<sup>11</sup>;
  - Exercícios do livro de Hans Sitt Vol. II, Op.32<sup>12</sup>: nº 21, 22, 26 e 27;
  - Exercícios do livro de J. Dont, Op. 37<sup>13</sup>: nº 2, 3, 4 e 5;
  - Concerto para Violino (período barroco, clássico ou romântico);
  - Peças variadas (incluindo sonatas, concertinos, danças e obras brasileiras).
  
- II. Conteúdo mínimo estabelecido para ser executado pelo aluno no 2º Ano CFP:
  - Escalas maiores e menores de 3 oitavas em sequência cromática iniciando em Sol (1ª posição) e indo até Sol (6ª posição). Seguindo o sistema do Prof. Paulo Bosísio;
  - Exercícios do livro de Hans Sitt Vol. II, Op.32: nº 31, 32, 36 e 37;
  - Exercícios do livro de J. Dont, Op. 37: nº 6, 7, 8 e 9;
  - Concerto para Violino (período barroco, clássico ou romântico);
  - Peças variadas (incluindo sonatas, concertinos, danças e obras brasileiras).

E para o desenvolvimento de uma edição de performance que contribua com o que se esperar do curso, se faz necessária uma análise do currículo propriamente dito. Como mencionado anteriormente, vamos nos ater ao conteúdo programático exigido nos dois primeiros anos do CFP em violino para determinar quais são as técnicas trabalhadas e desenvolvidas nesse período de formação do aluno, que corresponde a um nível técnico intermediário, para fazer uso de tais técnicas a posteriori, nas “Cinco Miniaturas”.

---

<sup>11</sup> Sistema de dedilhados estabelecidos pelo Prof. Paulo Bosísio disponível no site <<https://canalparaviolinistas.com/wp-content/uploads/2020/03/Escalas-em-3-Oitavas.pdf>>.

<sup>12</sup> Livro Sitt 100 Estudos Op. 32, Ed. Casa Wagner Editora.

<sup>13</sup> Livro J. Dont 24 Estudos Preparatórios para Kreutzer, Opus 37, por Ayran Nicodemo.

## 2.4 Análise do conteúdo técnico violinístico dos dois primeiros anos do CFP.

Neste momento, iniciaremos uma análise do conteúdo técnico presente no material exposto anteriormente, dando enfoque nos dois livros de Estudos adotados pela instituição: I – Livro de Estudos, Op. 32, Vol. II de Hans Sitt (1850-1922); e II – Livro com 24 Estudos preparatórios para o Kreutzer, Op. 37, de Jacob Dont (1815-1888). Para a análise do conteúdo técnico dos dois livros, estabelecemos quatro categorias para uma melhor organização dessas informações: a) Tonalidade; b) Articulação/Golpes de Arco; c) Outros elementos técnicos e musicais trabalhados; e d) Posições, sendo “Posições Fixas” para a análise dos Estudos de Sitt e “Posições/Mudanças de Posição” para a análise sobre os Estudos de Dont.

Como produto dessa análise, foram elaboradas duas tabelas, uma para cada livro, contendo os Estudos estabelecidos no plano de ensino e as informações acerca do conteúdo técnico de cada um, seguindo as categorias pré-estabelecidas.

**Tabela 1: Análise Estudos do Sitt Op. 32, Vol. II.**

Estudos Hans Sitt Op. 32	Tonalidade	Articulação/Golpes de arco	Outros elementos técnicos trabalhados	Posições Fixas
Nº 21	Dó Maior	<i>Legato</i>	Fôrma de mão na 2ª posição/ Planejamento do arco/ Quintas presas	2ª posição
Nº 22	Fá Maior	<i>Legato/ Détaché/ Bariolage/ Retomadas</i>	Fôrma de mão na 2ª posição/ Arpejos/ Quintas presas/ Cordas duplas	2ª posição
Nº 26	Lá Maior	<i>Legato</i>	Fôrma de mão na 3ª posição/ Planejamento de arco/ Quintas presas	3ª posição
Nº 27	Ré Maior	<i>Legato/ Détaché/ Retomadas</i>	Fôrma de mão na 3ª posição/ Planejamento do arco/ Quintas presas/ Acorde de 3 sons	3ª posição
Nº 31	Ré Maior	<i>Legato/ Détaché/ Bariolage</i>	Fôrma de mão na 4ª posição/ Arpejo/ Planejamento do arco/ Terças quebradas/ Quintas presas	4ª posição
Nº 32	Sol Maior	<i>Martelé/ Legato</i>	Fôrma de mão na 4ª posição/ Salto de corda/ Planejamento do arco/ Ritmo pontuado	4ª posição
Nº 36	Fá Maior	<i>Détaché/Martelé</i>	5ª posição/ Quiálteras/ Afinação/ Quintas presas	5ª posição
Nº 37	Dó Maior	<i>Legato/ Détaché</i>	Fôrma de mão na 5ª posição/ Arpejo/ Condução de arco/ Planejamento de arco/ Quintas presas	5ª posição

Tabela 2: Análise dos Estudos do Dont Op. 37.

Estudos Dont Op. 37	Tonalidade	Articulação/Golpes de arco	Outros elementos técnicos trabalhados	Posições / Mudança de posição
Nº 2	Dó Maior	<i>Martelé, staccato preso e legato</i>	Arpejos/ troca de cordas/ Quintas presas/ Acordes de 3 e 4 sons	1ª e 2ª posições / I – II
Nº 3	Lá menor	<i>Legato</i>	Arpejos/ condução do arco/ Paralelismos na movimentação dos braços/ Quintas presas/ Acordes de 3 sons	1ª, 3ª e 5ª posições/ I – III, I – V
Nº 4	Ré menor	<i>Martelé e legato</i>	Arpejos/ salto de cordas/ Mudança de posição/ Extensões	1ª, 2ª e 3ª posições/ I – II, I – III, II – III/
Nº 5	Lá Maior	<i>Legato</i>	Articulação da mão esquerda/ Planejamento do arco/ Mudança de posição/ Extensões	1ª e 2ª posições/ I – II
Nº 6	Ré Maior	<i>Legato, Martelé e Spiccato</i>	Variação de articulação de notas/ Arpejos/ Mudança de posição/ Quintas presas/ Acordes de 3 sons/ Extensões	1ª, 2ª, 3ª e 6ª posições/ I – II, I – III, III – VI/
Nº 7	Lá menor	<i>Legato e Martelé</i>	Mudanças de corda/ Arpejos/ Quintas presas/ Ornamentos/ Extensões	1ª, 2ª, 3ª e 4ª posições/ I – II, I – III, III – IV, I – IV
Nº 8	Mi Maior	<i>Legato</i>	Cromatismo/ Planejamento do arco/ Quintas presas/ Extensões	½, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª posições/ I – II, I – III, II – III, III – V, IV – V, II – IV
Nº 9	Lá Maior	<i>Legato</i>	Divisão do arco/ Condução do arco/ mudanças de corda suaves/ Arpejos/ Harmônicos/ Quintas presas/ Acorde de 4 sons/ Extensões	½, 1ª, e 3ª posições/ I – III

Ao analisarmos os dados apresentados pelas duas tabelas podemos concluir que há um número reduzido de golpes de arco, com predominância para três golpes: *martelé*, *legato* e *détaché*. Notamos a utilização de uma extensão de três oitavas, indo da ½ (meia) posição até a 6ª posição e a utilização de técnicas diversas como: fôrma de mão, quintas presas, planejamento de arco, cordas duplas, acordes de 3 e 4 sons, extensões e harmônicos. Comentaremos a seguir, de forma mais detalhada, esses elementos técnicos.

#### 2.4.1 Posições Fixas/Fôrma de mão

Ao analisarmos os Estudos do Volume II de H. Sitt, notamos que o autor se preocupou em elaborar exercícios a serem tocados numa única posição. Esse material traz grande benefício ao jovem violinista, promovendo o desenvolvimento da

fôrma de mão esquerda, da 2ª à 5ª posição no violino. Segundo GALAMIAN (1962, p.20), a fôrma de mão esquerda é:

“a colocação básica dos dedos, um e quatro, no intervalo de uma oitava, dentro de uma posição. Funcionando dentro desta fôrma de oitava, o segundo e terceiro dedos possuem duas posições cada, uma quadrada e outra estendida . . . A fôrma de oitava deve permanecer a mesma em cada posição, com os dedos alcançando seus respectivos lugares (seja por colocação normal ou por extensões) sem abandonarem o sentido de fôrma.<sup>14</sup>”

FERMIANO (2021, p.14) define o termo posição como “digitação de um certo grupo de notas sem a necessidade de alterar o posicionamento da mão ao longo do braço do instrumento”. Assim, podemos dizer que os exercícios em posição fixa têm como principal característica trabalhar um conjunto de notas em determinada área do braço do instrumento sem que a mão e o braço do instrumentista se desloquem. E como forma de organização, “as posições foram classificadas historicamente por meio de números ordinais, sendo chamadas de: meia posição; primeira posição; segunda posição; e assim por diante.” (FERMIANO, 2021, p.14).

Colocado isso, podemos dizer que os Estudos de Sitt vol. II foram destinados para trabalhar esse aspecto: estabelecer a fôrma de mão em cada uma das posições para desenvolver uma boa afinação. Esse elemento técnico é essencial na formação do violinista, e é aplicado constantemente no repertório do instrumento, em passagens tocadas numa única posição.

#### **2.4.2 Mudanças de Posição**

No conteúdo técnico mínimo pedido nos dois primeiros anos do CFP, as mudanças de posição estão presentes tanto nas escalas em 3 oitavas quanto no livro de exercícios de Dont op. 37. Por mudança de posição entendemos o movimento do braço e mão esquerda, deslocando-se horizontalmente pelo braço do instrumento, realizando, assim, o deslocamento da fôrma de mão sobre o espelho fazendo com

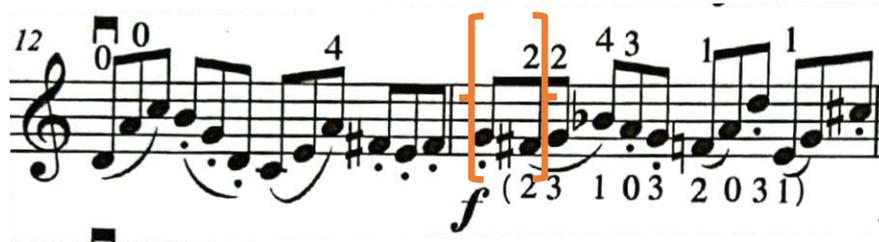
---

<sup>14</sup> “*the basic placement of the fingers, first and fourth, on the octave interval within any one position. Functioning inside this octave frame, the second and third fingers have two positions each, one square and one extended. (...) The octave frame should be retained in each position, with the fingers reaching their assigned spots (be it by normal placement or by extensions) without abandoning the feel for this frame.*”

que seja possível trabalhar em toda extensão no violino. Galamian define o termo mudança de posição como “uma ação de todo braço e mão, incluindo os dedos e o polegar. A flexibilidade do polegar, importante para todas as facetas da técnica de mão esquerda, é em lugar nenhum mais essencial do que em mudanças <sup>15</sup>” (GALAMIAN, 1962, p. 24, *apud* FERMIANO, 2021, p.19).

Fermiano lista nove tipos de mudança de posição: I – Tipo 1 (entre posições adjacentes e não adjacentes); II – Tipo 2; III – Tipo 3; IV – Tipo 4 para Galamian; V – Tipo 4 para Yankelevich; VI – Por Sorda Solta; VII – Por harmônicos naturais; VIII – Por livre colocação; e IX – Por enarmonia. De especial interesse para nossa análise citamos as mudanças do Tipo 1, 2, Tipo 4 para Galamian, Tipo 4 para Yankelevich e por Corda Solta. (FERMIANO, 2021)<sup>16</sup>

Na mudança de posição Tipo 1, “o mesmo dedo toca a nota anterior e a nota seguinte à mudança”<sup>17</sup> (GALAMIAN, 1962, p.25, *apud* FERMIANO, 2021, p.24). Essa mudança pode ser realizada entre posições adjacentes (1<sup>a</sup> para 2<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> para 3<sup>a</sup>, etc.) ou não adjacentes (1<sup>a</sup> para 3<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> para 5<sup>a</sup>, etc.). Encontramos esse tipo de mudança entre posições adjacentes no Estudo 2 de Dont op. 37, no compasso 13 (Figura 2).



**Figura 2** – Mudança Tipo 1 (em laranja), c. 12 e 13 do Estudo 2 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.12).

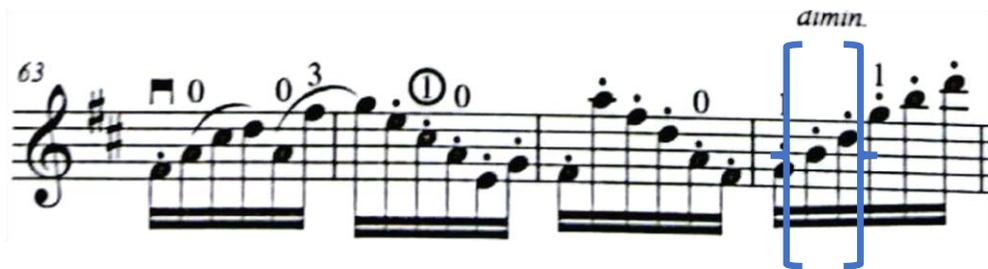
Vemos aqui, no primeiro tempo do compasso 13, a mudança da 1<sup>a</sup> para 2<sup>a</sup> posição por meio do dedo 2, onde mão, punho e antebraço esquerdos devem se deslocar ascendentemente no espelho até atingir a nota desejada.

<sup>15</sup> “... an action of the entire arm and hand, including all of the fingers and the thumb. The flexibility of the thumb, important for all facets of the left hand technique, is nowhere more essential than in shifting.”

<sup>16</sup> Para mais detalhes sobre os outros tipos de mudanças, ver FERMIANO (2021), páginas 24 a 67.

<sup>17</sup> “The same finger plays the note preceding and the note following the shift”.

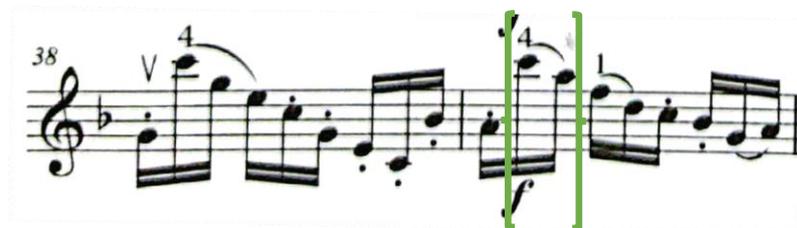
Encontramos um outro exemplo, agora com mudança entre posições não adjacentes, mas com o mesmo dedo, no Estudo 6 de Dont op. 37, no compasso 66 (Figura 3).



**Figura 3** – Mudança Tipo 1 (em azul), c. 63-66 do Estudo nº 6 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p. 19).

No exemplo da Figura 3, podemos observar a mudança com o mesmo dedo da 3ª para a 6ª posição, onde acontece a mesma movimentação do conjunto mão-punho-antebraço, observada no exemplo anterior (Figura 2).

Em mudanças do Tipo 2, a mudança acontece com dedos diferentes, o dedo de partida que está na corda não será o mesmo da chegada, “(...) a mudança (movimento de deslizar um dedo) é feita pelo dedo que está na corda quando a mudança começa, mas um novo dedo toca a nota de chegada<sup>18</sup>” (GALAMIAN, 1962, p. 25, *apud* FERMIANO, 2021, p.32). Podemos observar esse tipo de mudança no compasso 39 do Estudo 4 de Dont op. 37 (Figura 4).



**Figura 4** – Mudança Tipo 2 (em verde), c. 38 e 39 do estudo nº 4 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.14)

<sup>18</sup> “(...) *The Shift (sliding motion) is performed by the finger that is on the string when the shift starts, but a new finger plays the arrival note; (...).*”

No compasso 39 (Figura 4), notamos uma mudança Tipo 2 com movimentação descendente, da segunda posição para a primeira, onde o dedo de partida é o dedo 2, saindo do Lá4, e o dedo de chegada, o dedo 1, chegando no Fá4.

A mudança Tipo 4 para Galamian é também chamada por esse autor de *mudança atrasada*. Podemos dizer que é uma mudança de posição em duas etapas: na primeira, apenas o dedo se desloca, podendo ser por extensão ou contração, e, na segunda, após a chegada do dedo na posição de destino, ocorre o deslocamento do restante da mão, punho e braço. “O dedo é primeiramente estendido para uma nova nota fora da posição em que a mão está descansando no momento, e depois que o dedo estendido é colocado sobre a corda, a mão segue, depois disso, em direção à nova posição<sup>19</sup>” (GALAMIAN, 1962, p. 25, *apud* FERMIANO, 2021, p.43). Observamos um exemplo desse tipo de mudança de posição no compasso 5 do Estudo 8 de Dont op. 37 (Figura 5).



**Figura 5** – Mudança Tipo 4 para Galamian (em laranja), c. 4 e 5 do estudo nº 8a de Dont op.37 (DONT, 2019, p.18)

Na Figura 5, podemos observar a mudança assinalada e notar que a mudança ocorre entre a primeira posição e a segunda posição, sendo que o dedo 3 é estendido até o Lá#3 na corda Ré, enquanto o dedo 1 permanece no Si4 da corda Lá, e, em seguida, o conjunto mão, punho e antebraço, completam o movimento ascendente, permitindo dar sequência à passagem na segunda posição.

Diferentemente de Galamian, Yankelevich faz outras considerações para a mudança do Tipo 4. Para Yankelevich, estas consistem em “mudanças de um dedo

<sup>19</sup> “The finger is first stretched to a new note outside of the position in which the hand is resting at the moment, and after the stretched finger is placed on the string, the hand follows thereafter into the new position”

superior para um inferior subindo de posição e de um dedo inferior para um superior descendo de posição<sup>20</sup> (YANKELEVICH, 2016, p. 100 *apud* FERMIANO, 2021, p.47). Encontramos um exemplo desse tipo de mudança no compasso 13 do Estudo 3 de Dont op.37 (Figura 6).



**Figura 6** – Mudança Tipo 4 para Yankelevich (em vermelho), c. 11-13 do Estudo nº 3 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.13).

No exemplo da Figura 6, podemos observar claramente a classificação de Yakelevich. O dedo 2 toca a nota de partida, Dó4 na corda Lá, e o dedo 1 toca a nota de chegada, Fá4 na corda Lá. Trata-se de uma mudança ascendente da primeira para a quinta posição, realizada de um dedo superior (2) para um dedo inferior (1).

A mudança por corda solta se dá quando aproveitamos o momento onde se toca uma nota em corda solta para movimentarmos o conjunto mão e braço realizando a mudança de posição. Esse tipo de mudança “é uma forma convincente de a mudança passar despercebida, com a qual se evita glissandos desnecessários” (YAMPOLSKY *apud* FERMIANO, 2021, p.57). Podemos observar no compasso 14 do Estudo 3 do Dont op. 37 (Figura 7) dois exemplos de mudança por corda solta:

<sup>20</sup> “shifts from a higher to a lower finger moving up the fingerboard and from a lower to a higher finger moving down the fingerboard”



**Figura 7** – Mudança por corda solta descendente (em roxo) e ascendente (em verde), c. 14-16 do Estudo nº 3 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.13).

No primeiro exemplo (em roxo), podemos observar a mudança de posição por corda solta em movimento descendente. O editor assinala com o dedilhado que a nota Mi 4 deverá ser tocada em corda solta (0) e, logo em seguida, o Dó 4 com o segundo dedo (2) já indicando a primeira posição, sendo que, também observando o dedilhado indicado, percebemos que, anteriormente no início do c. 14, há indicação do Mi 5 com o terceiro dedo na corda Mi, referente a quinta posição. Ou seja, a mudança por corda solta se dá deslocando o conjunto mão-braço da quinta para a primeira posição com a utilização do Mi solto.

No segundo exemplo (em verde), notamos a mudança de posição por corda solta, porém, agora, em movimento ascendente. A mão se encontra na primeira posição e, durante a execução da nota Lá 3 em corda solta (0), ocorrerá a mudança por corda solta com o primeiro dedo chegando na nota Ré 4 (1) na mesma corda lá com o conjunto mão-braço se posicionando na terceira posição.

### 2.4.3 Golpes de Arco

Da mesma forma que tratamos sobre posições, posições fixas e os tipos de mudanças de posições, também é pertinente tratarmos sobre golpes de arco. Para isso, iremos nos basear na obra de Bosísio e Lavigne (2022) que trata diretamente sobre essa temática. E para uma melhor organização, vamos tratar apenas dos golpes de arco que foram observados na análise dos Estudos de Sitt e Dont e apresentados nas Tabelas 1 e 2 e que serão pertinentes para o desenvolvimento desta pesquisa. Veremos sobre o I - *Détaché*, II - *Legato*, III - *Martelé* e IV - *Spiccato*.

O primeiro golpe que iremos abordar é o *Détaché* que deriva do “verbo francês *détacher* que significa separar, desligar” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.23). Como o próprio nome indica, para cada nota tocada, o arco é usado numa direção diferente, para cima ou para baixo, e a condução do arco é “suave e constante ao longo [da arcada], sem variação da pressão”<sup>21</sup> (GALAMIAN, 2013, pag. 67). É considerado como “o mais importante dos golpes de arco” e “serve de base para vários outros golpes” (FLESCH *apud* BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.23). Existem diferentes tipos de *détaché*, dependendo do tipo de resultado sonoro desejado<sup>22</sup>. Ainda sobre o *détaché*:

- “Pode e deve ser estudado em todas as regiões, com diferentes quantidades de arco e em velocidades, que variam desde as mais lentas até mais rápidas.
- Apesar de aparentemente simples e comum, o *détaché* é um dos mais sensíveis golpes de arco, principalmente no que diz respeito à sonoridade.” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p. 23).

O *détaché* pode ser classificado em alguns tipos de acordo com algumas características específicas e com o entendimento de professores da área como Galamian, Flesch, Rostal, Bosisio, Lavigne, dentre outros. Alguns exemplos são: *Détaché Soufflé*, *Détaché Rude*, *Détaché Simples*, *Détché Acentuado*, *Detaché Porté*, *Détaché Lancé*, dentre outros<sup>23</sup>. Para esse trabalho, iremos nos ater ao I – *Détaché Simples*: sem “variação de pressão” de arco; e II – *Détaché Acentuado*: “com aumento de pressão e de velocidade no início de cada nota” (GALAMIAN *apud* BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.24).

Agora, trataremos sobre o *legato*. Trata-se de um golpe de arco que ocorre “quando duas ou mais notas aparecem ligadas na mesma direção, sem articulação sonora individual” (BOSISIO, LAVIGNE, 2023, p.48). Para sua execução, Bosisio e Lavigne ressaltam que é preciso atenção em alguns pontos como “continuidade do vibrato, suavidade nas mudanças de posição, equilíbrio de pressão, velocidade, distribuição do arco” e, quando ocorrer com mudança de cordas, a troca de cordas deve ser feita “por aproximação das cordas, com movimentos ondulados e suaves”, devendo ser evitado movimentos “bruscos, repentinos ou angulares” (BOSISIO,

<sup>21</sup> “(...) *smooth and even throughout with no variation of pressure.*”

<sup>22</sup> Para mais detalhamento dos tipos de *détaché*, ver BOSISIO e LAVIGNE, 2022, pag. 24-25.

<sup>23</sup> Para mais detalhes sobre os outros tipos de *détaché*, ver BOSISIO E LAVINGE (2022), páginas 24 a 27.

LAVIGNE, 2023, p.48-49). A indicação do *legato* na partitura se dá pela ligadura de expressão, com ela é possível saber quantas notas deverão ser executadas em uma mesma arcada.

De acordo com as tabelas, podemos observar o emprego desses dois golpes de arco em alguns Estudos de Hans Sitt, como os Estudos nº 22 (Figura 8) e nº 27 (Figura 9).

**Figura 8** – Golpe de arco *Détaché* (em rosa) e *Legato* (em verde), c. 1-18 do Estudo nº 22 de Sitt (SITT, 1907, p.3).

**Figura 9** – Golpe de arco *Détaché* (em rosa) e *Legato* (em verde), c. 1-18 do Estudo nº 27 de Sitt (SITT, 1907, p.7).

Ambos os Estudos são em posição fixa, sendo o nº 22, na segunda posição, e o nº 27, na terceira posição. Também nos dois casos, o golpe *détaché* foi intercalado

com o *legato*. Ainda temos um exemplo de Estudos que trabalham apenas o *legato*, como o Estudo nº 03 de Dont (Figura 10).

Figura 10 – Golpe de arco *Legato*, c.1-10 do Estudo nº 3 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.13).

O terceiro golpe de arco a ser tratado será o *Martelé*. “O termo *martelé*, em francês, significa martelado, ou seja, arcada de efeito percutido” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.27). O *martelé* se origina do *détaché*, tendo os principais movimentos que os produzem parecidos, porém a principal diferença é “o ataque percutido do primeiro, com pausa entre as notas” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.27). Bosisio e Lavigne elencam características desse golpe:

- “Brusca parada do arco entre as notas;
- A melhor região do arco para sua realização é a ponta;
- Golpe de arco curto, de caráter decidido e enérgico;
- O volume máximo da nota situa-se no momento do ataque, com rápida e repentina queda de gradação.” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.27).

Ou seja, é um golpe de arco que consiste em uma articulação que promove um pequeno silêncio entre as notas devida à parada brusca do arco. E, para melhor efeito, esse golpe de arco deve ser realizado preferencialmente na parte superior do arco. Podemos observar o emprego desse golpe tanto em Estudos de Sitt, (Figura 11), como também de Dont op. 37 (Figura 12).

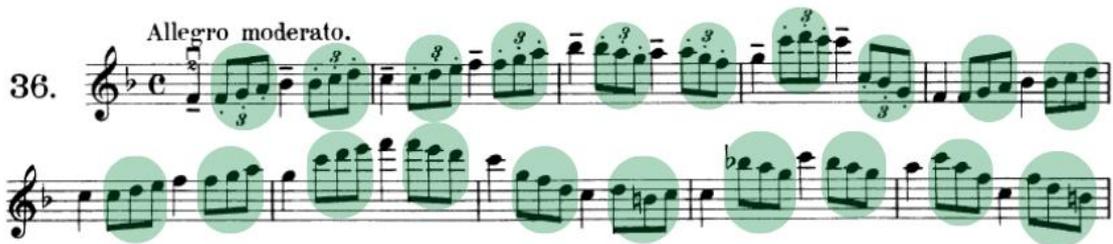


Figura 11 – Golpe de arco *Martelé* (em verde), c. 1-10 do Estudo nº 36 de Sitt (SITT, 1907, p.16).

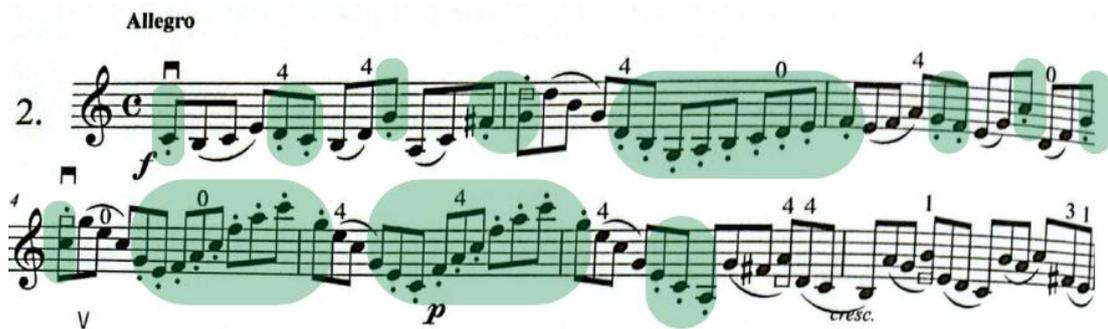


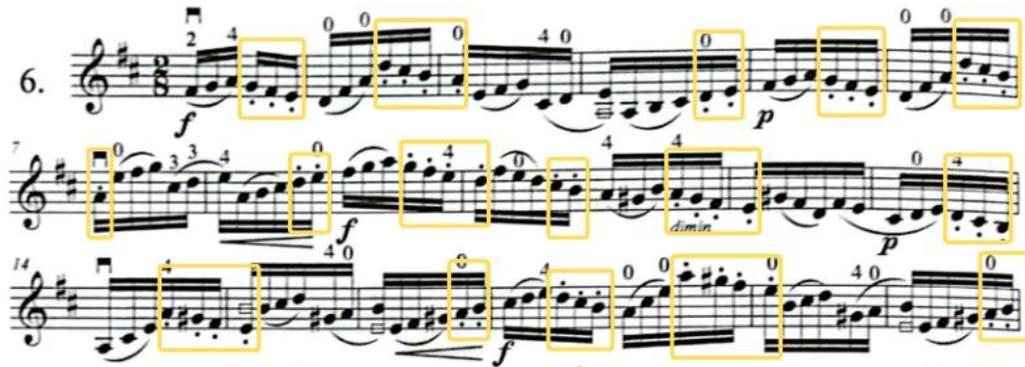
Figura 12 – Golpe de arco *Martelé* (em verde), c. 1-7 do Estudo nº 2 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.12).

Nas Figuras 11 e 12, o *martelé* ocorre nas colcheias e é indicado através do ponto presente sob/sobre a cabeça da nota. Vale ressaltar uma diferença entre as edições nesses dois exemplos. No Estudo de Sitt (Figura 11) os sinais de indicação da articulação estão presentes no início, nos quatro primeiros compassos, e fica a intensão de continuar com a articulação mesmo que ela não esteja indicada nos compassos seguintes. Já no exemplo do Dont (Figura 12), observamos a indicação das articulações durante todo o Estudo.

Como último golpe de arco a ser tratado, temos o *Spiccato*. Trata-se de um dos principais golpes de arco, que consiste em um movimento pendular onde o arco salta da corda entre cada ataque de uma nota, ou seja, caracteriza-se “por um movimento contínuo, elástico e pendular, que faz com que as crinas do arco saiam da corda após cada nota” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.28).

Esse golpe pode ser dividido em dois momentos, (1) fora da corda, ou fase aérea e (2) na corda, ou fase na corda. Assim, temos a fase “na corda, quando as crinas tangem a mesma, colocando-a em vibração, e duas fases aéreas [fora da corda], quando as crinas abandonam a corda para a mudança de direção do arco”

(BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.28). Temos a aplicação desse golpe no Estudo nº 6 de Dont op.37 (Figura 13).



**Figura 13** – Golpe de arco *Spiccato* (em amarelo), c.1-20 do Estudo nº 6 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.16).

Na Figura 13, vemos a indicação do golpe de arco *spiccato* com pontos sob/sobre as notas, de forma semelhante à indicação do golpe de arco *martelé*. Trata-se de uma notação utilizada tradicionalmente, e que pode deixar dúvidas sobre qual o golpe de arco a ser utilizado. A escolha do golpe de arco a ser usado vai depender do tipo de resultado sonoro desejado, e/ou da velocidade com a qual a passagem deva ser tocada. O Estudo nº 6 aqui exemplificado pode ser tocado tanto em *martelé* quanto em *spiccato* (DONT op. 37, 2019, p.16).

#### 2.2.4. Planejamento de Arco

Quando tratamos de Planejamento de Arco, estamos nos referindo a capacidade do performer avaliar o trecho musical que deverá executar e, previamente, elaborar um plano de execução do arco, levando em consideração a distribuição do arco e a velocidade, a pressão e o ponto de contato do arco que serão aplicados. Para isso, se faz necessário entender cada um desses elementos na produção do som.

Bosisio e Lavigne ressaltam que “uma distribuição do arco bem planejada é de fundamental importância para o fraseado, além de condicionar sua velocidade” e, ainda que, “a velocidade do arco depende dos valores das notas a serem tocadas, do

tipo de fraseado e de dinâmica, e está intrinsecamente ligada à distribuição do arco” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.60). Ou seja, a distribuição do arco e a velocidade estão diretamente relacionadas, “distribuição diz respeito à velocidade, ou quantidade de arco, atribuída a cada nota e à região onde dever ser executada” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.60).

Sobre a pressão do arco, é a “força peso” do arco sobre as cordas. Porém, além do próprio peso do arco, há ação de pressão da mão direita sobre o mesmo e, conseqüentemente, sobre as cordas. Como afirma Galamian, “A pressão que o arco exerce sobre as cordas pode derivar tanto do peso do arco, do peso do braço e da mão, de ação muscular controlada ou de uma combinação desses fatores”<sup>24</sup> (GALAMIAN, 2013, p.57, tradução nossa). Bosisio e Lavigne observam que “a pressão não é constante e varia em função da corda, dinâmica, posição e região do arco” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.60) e que existem dois tipos de pressão, a pressão (1) vertical e a pressão (2) horizontal. A pressão vertical é a força que desloca a corda em direção ao tampo do instrumento, quando o arco está parado sobre a corda, e a pressão horizontal é a força que aproxima a corda de uma outra corda vizinha, aguda ou grave, a depender da direção da arca, para baixo ou para cima.

Por último, temos o ponto de contato ou ponto de som. Nada mais é que o ponto onde o arco passará sobre a corda em relação ao cavalete, podendo ser mais próximo ou mais afastado do cavalete dependendo da pressão e velocidade do arco que são variáveis. Para Galamian “deve ser acrescentado que alguns outros fatores, além da velocidade e pressão, têm influência na localização do ponto de contato. Esses fatores incluem o comprimento, a espessura e a tensão da própria corda”<sup>25</sup> (GALAMIAN, 2013, p.58, tradução nossa).

Bosisio e Lavigne enunciam alguns princípios básicos que ilustram a aplicação: I – Ponto de contato mais próximo ao cavalete: aplica-se “em posições agudas em notas longas e *f* [forte]”; II – Ponto de contato entre o espelho e o cavalete: aplica-se “em posições médias em valores médios em *mf* [meio-forte]”; e III – Ponto

---

<sup>24</sup> “The pressure that the bow applies to the strings can derive either from the weight of the bow, the weight of the arm and the hand, from controlled muscular action, or from a combination of these factors”.

<sup>25</sup> “it should now be added that some other factors in addition to speed and pressure have an influence on the location of the sounding point. These are the length, the thickness, and the tension of the string itself”.

de contato próximo ao espelho: aplica-se “em posições baixas notas curtas em *p* [piano]” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.62). Além desses três pontos, há outras possibilidades de subdividi-los “em função dos eventos temáticos e musicais do momento” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.62).

Galamian faz a correlação entre essas forças que agem simultaneamente na produção do som e que devem ser levadas em conta no planejamento do arco:

“Aumento da pressão com ponto de contato constante requer um aumento na velocidade do arco; diminuição da pressão requer diminuição da velocidade do movimento.

Aumento da pressão com velocidade constante do movimento do arco requer que o ponto de contato se mova em direção ao cavalete.

Diminuição da pressão com velocidade constante do movimento do arco requer que o ponto de contato se mova em direção ao espelho.

Grande velocidade com pressão constante requer que o ponto de contato se mova em direção ao espelho.

Velocidade mais lenta com pressão constante requer um movimento em direção ao cavalete”<sup>26</sup> (GALAMIAN, 2013, p.55, tradução nossa).

Podemos observar a necessidade de um bom Planejamento de Arco nos Estudos nº 31 de Sitt (Figura 14) e nº 5 de Dont op. 37 (Figura 15) como exemplo:



Figura 14 – C. 1-15 do Estudo nº 31 de Sitt (SITT, 1907, p.11).

<sup>26</sup> “Increase of pressure with constant sounding point requires an increase of speed in the bow; decrease of pressure requires decrease of speed of stroke. Increase of pressure with constant speed of bow stroke requires the sounding point to move toward the bridge. Decrease of pressure with constant speed of bow requires the sounding point to move toward the fingerboard. Great speed with constant pressure requires the sounding point to move toward the fingerboard. Slower speed with constant pressure requires a move toward the bridge”.

Figura 15 – C. 1-8 do Estudo nº 5 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.15).

Na Figura 14, temos dois golpes de arco sendo empregados, o *legato* e o *détaché*, sendo que nos trechos em *legato*, há variação da quantidade de notas que deve ser executada em uma única arcada e, também, há troca de cordas com notas em registros grave, médio e agudo. Além desses fatores durante as notas em *legato*, também temos a alternância com notas em *détaché* que também ocorre em registros grave, médio e agudo, com troca de cordas. Todas essas questões implicam no Planejamento de arco e devem ser levadas em consideração.

Diferentemente, na Figura 15, podemos observar a utilização de apenas um golpe de arco, o *legato*. O compositor emprega arcadas longas com até 16 notas em uma mesma arcada com troca de cordas e variação de dinâmica. Essas características impactam diretamente na forma de conduzir o arco e exigem um Planejamento de Arco adequado, levando em conta todos os fatores que competem a produção sonora elencados anteriormente.

### 2.2.5. Cordas Duplas

As cordas duplas tem sido usadas há séculos e estão presentes em grandes obras para violino desde então. Como ressalta Freitas: “as cordas duplas são uma técnica muito utilizada pelos compositores. Esse recurso idiomático do violino já era explorado desde o período barroco” (FREITAS, 2023, p.74). Vejamos um exemplo do emprego dessa técnica em uma composição do período barroco, no *Concerto em Sol menor para violino RV 317*, de Antonio Vivaldi (1660-1743) (Figura 16).



**Figura 16** – Cordas duplas (em vermelho), c. 44-47 do 1º mov. Do Concerto para Violino em Sol menor KV 317, de Vivaldi (VIVALDI, 1912, p.1).

E podemos observar no Exercício nº 22 (Figura 17), de Sitt, presente na tabela analisada anteriormente, a utilização da corda dupla.



**Figura 17** – Cordas duplas (em vermelho), c. 68-74 do Estudo nº 22 de Sitt (SITT, 1907, p.16).

A execução de cordas duplas apresenta uma maior complexidade na mecânica de ambas das técnicas de mão direita e mão esquerda, se comparada à utilização de apenas uma das cordas. Um dos desafios para a mão esquerda é pressionar duas cordas com os dedos ao mesmo tempo sem utilizar pressão excessiva, já que isso pode levar a um tensionamento de toda a mão e consequentemente, dores e câimbras. Galamian (2013, p.27) ressalta a necessidade de alertar os alunos para que isso não ocorra. Em relação a mão direita, o arco deve ser bem planejado para que ambas as cordas sejam tocadas em equilíbrio e com boa sonoridade, uma vez que “a execução simultânea de duas cordas exige, normalmente, leve aumento de pressão e maior velocidade de arco” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.57).

### 2.2.6. Acordes

Apesar do violino ser um instrumento melódico, também podemos executar acordes com ele, e saber realiza-lo da melhor forma possível faz parte do aprendizado desse instrumento. Partindo do princípio das cordas duplas, na execução de acordes,

se faz necessário atacar mais de uma corda ao mesmo tempo, podendo ter mais de uma corda pressionada por um ou mais dedos ao mesmo tempo. Isso também exige um controle e agilidade de ambas as mãos. Sobre a mão esquerda Galamian escreve:

“Para a mão esquerda, os problemas na execução de acordes surgem especialmente quando os acordes se sucedem rapidamente. Isso requer grande agilidade nos dedos, já que frequentemente vários dedos (às vezes todos os quatro) precisam se mover simultaneamente de um lugar para outro (...). Em sucessões rápidas de vários acordes, os dedos devem antecipar fisicamente o maior número possível de acordes à frente”<sup>27</sup> (GALAMIAN, 2013, p. 29-30, tradução nossa).

Em relação a mão direita, ou seja, ao arco, a execução de acordes envolve diversos fatores que devem ser levados em consideração na hora de sua prática e estudo, tais como “tipo de ataque, pressão, velocidade do arco, ponto de contato, condução de vozes, etc. As formas de realizações são das mais variadas e dependem sempre do contexto onde aparecem” (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, p.34).

Dentro dos estudos analisados, observamos a presença de acordes de 3 sons e de 4 sons. Ou seja, acordes formados por 3 notas e por 4 notas. Os acordes podem ser do tipo I – Quebrado: quando tocamos as cordas mais graves em um primeiro momento e depois tocamos as cordas mais agudas, isso em uma mesma arcada; II – Simultâneo: quando todas as cordas são atacadas e tocadas no mesmo momento; ou III – Arpejado: quando tocamos cada nota de uma vez em uma mesma arcada. Vale ressaltar que, por conta da curvatura do cavalete, o acorde de 4 sons não pode ser simultâneo, apenas quebrado ou arpejado (BOSISIO, LAVIGNE, 2022, 35-38).

No Estudo nº 2 de Dont op. 37 (Figura 18), podemos observar os dois acordes, de 3 (em vermelho) e 4 sons (em verde), nessa ordem, sendo executados um logo após o outro. Para isso, é necessário ter agilidade nos dedos e a capacidade de antecipar o movimento de troca de notas.

---

<sup>27</sup> “For the left hand, problems in chord playing arise especially when the chords follow each other in quick succession. This requires great agility in the fingers, since often several fingers (sometimes all four of them) have to move simultaneously from one place to another (...). In fast successions of a number of chords, the fingers should physically anticipate as many chords ahead as possible.”



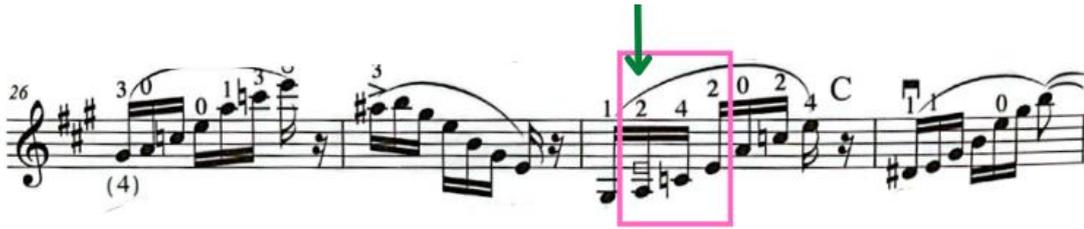
**Figura 18** – Acorde de 3 sons (em vermelho) e Acorde de 4 sons (em verde), c. 31-38 do Estudo nº 2 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.12).

### 2.2.7. Quintas presas e Extensões

As quintas presas e as Extensões de dedo são comuns na prática do violino e estão relacionadas a escolha de dedilhado para se executar uma determinada passagem, evitando movimentos desnecessários na hora de tocar, contribuindo para uma melhor fluidez na troca de notas sem prejudicar a musicalidade e a qualidade sonora. Galamian diz que “existem dois aspectos no que diz respeito ao dedilhado: o musical e o técnico. Do ponto de vista musical, a digitação deve garantir o melhor som e a expressão mais refinada da frase; tecnicamente, ela deve tornar a passagem o mais fácil e confortável possível”<sup>28</sup> (GALAMIAN, 2013, p.31, tradução nossa).

As quintas presas são utilizadas para facilitar a montagem da forma de mão, assim como, mantê-la fixa e estabilizada em uma passagem musical onde é possível pressionar duas notas em cordas vizinhas, com intervalo de quinta justa, com o mesmo dedo, sendo uma executada primeiro e a outra em um momento próximo, garantindo maior agilidade e fluidez na passagem, já que não será necessário levantar o dedo de uma corda e colocá-lo em outra. Podemos observar o emprego das quintas presas no Estudo nº 9 de Dont op. 37 (Figura 19).

<sup>28</sup> “There are two aspects to fingering: the musical and the technical. Musically, the fingering should assure the best sound and finest expression of the phrase; technically, it should make the passage as easy and as comfortable as possible”.



**Figura 19** – Quinta presa (seta verde) e trecho onde a quinta presa permanece ativa (em rosa), c. 26-29 do Estudo nº 9 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.22).

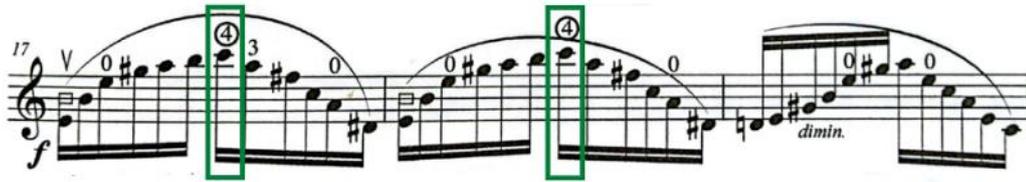
Na Figura 19, temos um exemplo de como se aplica a quinta presa. Ao pressionar a corda com o segundo dedo para executar a nota Lá 2, na corda Sol, o violinista deve, ao mesmo tempo, pressionar com o mesmo dedo a nota Mi 3 na corda Ré (seta verde), intervalo de quinta justa, e manter pressionado até a execução desta nota na cabeça do segundo tempo do c.28 (em rosa).

As extensões de dedo fazem parte do repertório violinístico. O modo mais tradicional e visto é quando esticamos o quarto dedo além da forma, atingindo uma nota que, no caso, pertenceria a uma posição mais alta. Porém, há também a extensão de outros dedos tanto na direção de posições mais agudas quanto de posições mais graves. Um exemplo é a utilização do primeiro dedo, esticando-o em direção a uma nota mais grave além da posição em que está.

Galamin exemplifica que a extensão ocorre ao “(...) estender o quarto dedo para tocar o C [Dó5] na corda E [Mi] na primeira posição ou recuar o primeiro dedo para tocar o G# [Sol4 sustenido] na corda E [Mi] na terceira posição”<sup>29</sup> (GALAMIAN, 2013, p.33, tradução nossa). E ainda diz que: “tais extensões frequentemente são introduzidas, apesar do fato de que poderiam ser substituídas por uma mudança de posição. As extensões, nesses casos, são preferidas porque proporcionam um funcionamento técnico mais suave ou um efeito musical melhor”<sup>30</sup> (GALAMIAN, 2013, p.33, tradução nossa). Podemos observar os dois exemplos dados por Galamin nos Estudos nº 3 (Figura 20) e nº 6 de Dont op.37 (Figura 21).

<sup>29</sup> “(...) the reaching up of the fourth finger to play C on the E string in the first position or the reaching back of the first finger to play G# on the E string in the third position”.

<sup>30</sup> “Such extensions will often be introduced in spite of the fact that they could will be replaced by a shift. The extensions in such cases are preferred either because they make for smoother technical functioning or for a better musical effect”.



**Figura 20** – Extensão com 4º dedo (em verde), c. 27-29 do Estudo nº 3 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.13).



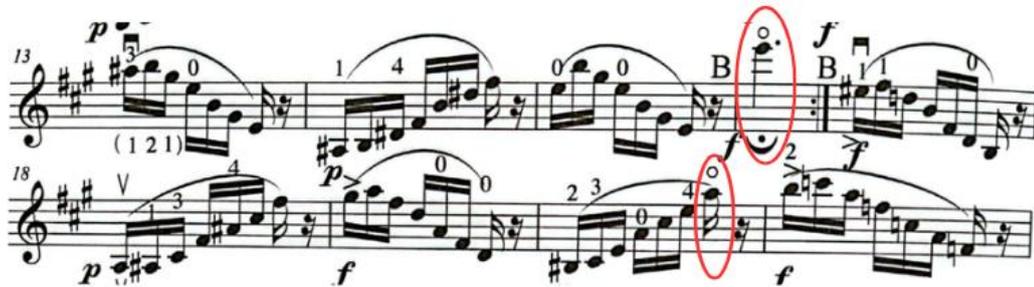
**Figura 21** – Extensão com 1º dedo (em azul), c. 28-34 do Estudo nº 6 de Dont op. 37 (DONT, 2019, p.16).

Na Figura 20, podemos observar a extensão com o 4º dedo na corda Mi, atingindo a nota Dó<sup>5</sup> mesmo estando na primeira posição. Já na Figura 21, temos a extensão com o 1º dedo na corda Mi, recuando até a nota Sol<sup>4</sup> sustenido, mesmo estando na terceira posição. Vale ressaltar a opção do editor em destacar com um círculo em volta do dedilhado para indicar a extensão, diferenciando o dedilhado sem essa marcação circular que poderia indicar uma mudança de posição.

### 2.2.8. Harmônicos

Uma outra técnica observada é a dos Harmônicos, que podem ser de dois tipos: naturais ou artificiais. Os (1) harmônicos naturais ocorrem em pontos específicos da corda, “pousando-se os dedos sobre a corda sem apertá-la”. Os (2) harmônicos artificiais podem ser produzidos em quase toda a corda desde que seja possível apertar “a corda com um dedo - em geral o primeiro - de forma a encurtá-la como se fosse uma pestana e com outro dedo - em geral o quarto - aflora-se a corda de modo a produzir o som harmônico demandado” (SALLES *apud* FREITAS, 2023, p.

69). Podemos observar a presença de harmônicos naturais no Estudo nº 9 de Don top. 37 (Figura 22).



**Figura 22** – Harmônicos naturais (vermelho), c. 13-21 do Estudo nº 9 de Dont op.37 (DONT, 2019, p.13).

Os harmônicos artificiais não são abordados no material técnico presente no currículo aqui estudado. Entretanto, sua mecânica, apesar de mais complexa, se assemelha bastante à do harmônico natural. Por esse motivo, e com o intuito de já preparar o aluno intermediário para essa técnica específica, utilizaremos também o harmônico artificial em nossa proposta de transcrição. Na Figura 23, vemos exemplos dessa técnica:



**Figura 23** – Harmônicos artificiais (em laranja), c. 27-31 do Prelúdio nº 5, *Tico-Tico* (1926) de Flausino Vale (VALE, 2011, p.13).

### **3. AS CINCO MINIATURAS BRASILEIRAS DE VILLANI-CÔRTEZ**

Como mencionado no Capítulo 1, as Cinco Miniaturas Brasileiras foram compostas em 1978, primeiramente para a formação de flauta doce e piano. Como o próprio nome indica, são cinco peças curtas, que se utilizam de gêneros oriundos da música popular do Brasil: Prelúdio, Toada, Choro, Cantiga de Ninar e Baião.

Aparentemente a obra teve uma ótima aceitação, porque no mesmo ano de sua composição, Villani compôs outras versões para a mesma peça, com formações diversas: para trio de violino, violoncelo e piano, para orquestra de cordas, e para quarteto de violoncelos. De acordo com Giardini (2013, p. 234) ao todo são quinze versões das “Cinco Miniaturas Brasileiras” para diversas formações (orquestra, vibrafone e piano, orquestra de sopros, piano solo, etc).

Neste capítulo vamos apresentar nossa proposta de transcrição da obra para violino e piano, apontando as adaptações a serem feitas em cada uma das cinco peças. Antes, porém, vamos abordar mais detalhadamente as versões que servirão de referência para nossa proposta de transcrição.

#### **3.1 As diferentes versões**

Para esse trabalho, teremos como fontes primárias da obra três das quatro versões disponíveis: a versão para flauta doce e piano, a primeira a ser composta; a versão para trio, violino-violoncelo-piano; e a versão para orquestra de cordas, sendo que para essa última versão, utilizaremos cópia de um manuscrito do próprio autor

A partitura da versão para flauta doce e piano está disponível no site Musica Brasilis. Nessa versão, podemos observar a pequena extensão utilizada (2 oitavas, do Dó<sup>3</sup> ao Dó<sup>5</sup>, com apenas uma aparição do Ré<sup>5</sup> no Baião), devido às características próprias do instrumento melódico utilizado. Notamos ainda pouca indicação de dinâmica e de articulação, quando comparada às outras versões elaboradas pelo compositor.

Assim como a partitura da versão para flauta doce e piano, a partitura da versão para trio, violino-violoncelo-piano, também está disponível no site Musica Brasilis. Nessa versão, podemos observar uma maior extensão utilizada nas partes

dos dois instrumentos de cordas friccionadas, em função das características próprias dos mesmos. Observando apenas a melodia principal comum a todas as versões, percebemos uma extensão melódica tendo como nota mais grave um Lá<sup>1</sup>, presente na parte do no quinto movimento; e tendo como a nota mais aguda um Fá<sup>5</sup>, na parte do violino, no primeiro movimento. Ainda é notada pouca indicação de dinâmica, porém há uma ampliação do material musical no Baião, com a inserção de novos temas (Figura 24), ausentes na versão para flauta doce.



**Figura 24** – Exemplos de alguns dos novos temas presentes na parte do Violino na edição para trio (VILLANI-CÔRTEZ, c.23-49, 2014)

Na versão para orquestra está presente uma instrumentação maior e, portanto, abrem-se para o compositor maiores possibilidades técnicas envolvendo o uso de timbre, articulação, de extensão melódica e de combinações entre esses elementos. Percebemos uma extensão melódica maior sendo aproveitada, o compositor realiza uma maior indicação de dinâmicas, faz uso recursos timbrísticos como o *pizzicato*, e explora a interação entre os naipes de cordas, distribuindo entre eles o tema principal, contracantos, harmonia e acentuação rítmica. E, por fim, assim como a versão para trio, o quinto movimento, Baião, possui uma versão ampliada com a apresentação desses novos temas.

### 3.2 Transcrições e seus tipos

Ao propor a edição de uma partitura, seja partindo de um manuscrito ou de outra fonte primária, acabamos realizando também o processo de transcrição, “a transcrição é sempre inevitável, mesmo em uma edição comprometida com a fidelidade das fontes” (SIEGELE *apud* FIGUEIREDO, 2014, p. 45). Assim como afirma Albrecht, “puramente musicológica é, apenas, uma edição fac-similar. Qualquer outro tipo de edição representa, estritamente falando, uma transcrição” (ALBRECHT *apud* FIGUEIREDO, 2014, p. 51). Sendo, portanto, algo inerente a edição, torna-se pertinente entendermos um pouco mais sobre a transcrição. Figueiredo nos traz em seu trabalho a visão de alguns autores sobre esse tema:

“Grier (1996: 58) aponta dois estágios nas transcrições: a inscrição dos símbolos e sua interpretação, reconhecendo, porém, que os limites entre dois estágios são tênues, o que leva Badura-Skoda (1995: 188) a afirmar que é impossível que uma transcrição não apresente características interpretativas. Caraci Vela associa a transcrição com a tradução de uma língua para outra, enfatizando que “uma operação de tradução de uma notação para outra [...] não pode reduzir-se a equiparações simples e práticas de sinais, mas exige um processo de penetração crítica e interpretativa” (1995d: 48).” (FIGUEIREDO, 2014, p. 45).

Uma transcrição musical também pode ser definida como uma “adaptação de uma obra escrita para um meio instrumental feita com o objetivo de que tal obra seja executada por outro meio instrumental” (ABREU, 2015, p.63). Uma transcrição ainda pode ser:

“uma recomposição de uma obra; adaptação de uma obra para ser executada por determinado instrumento ou grupo de instrumentos; citação musical (através de referências e outras obras) e citação musical literal (inclusão de excerto de uma obra ou de uma obra completa em outra); registro ou documentação de gravações ou manifestações musicais; adequação de uma composição a diferentes linguagens (erudito/popular)” (BORÉM *apud* ABREU, 2015, p.63).

Ainda de acordo com Borém (1999), a transcrição pode se dar “(1) somente da parte solista para um instrumento de timbre e tessituras próximos; (2) com mudança entre famílias de instrumentos; (3) com mudança de registros; (4) com redução dos meios instrumentais em grau variável; e (5) com ampliação dos meios instrumentais” (BORÉM, 1999, p.2).

Borém, ao analisar sob uma perspectiva histórica da transcrição dentro da música, ressalta que “sua importância se desdobra sob os diversos pontos de vista e interesses de cada segmento musical” (BORÉM, 1998, p.29).

Para os (1) compositores e arranjadores, “tornou-se uma ferramenta ímpar no conhecimento e experimentação das linguagens idiomáticas”; para os (2) intérpretes, representa “a possibilidade de aquisição e preservação de um repertório significativo dos diversos períodos, de uma flexibilidade maior na escolha de programas de concertos e formação de grupos instrumentais, do desafio e avanço das técnicas de performance”; para os (3) educadores musicais (professores e teóricos), “é um recurso que permite o ensino de um currículo mais equilibrado, a composição de grupos musicais de acordo com a instrumentação e nível técnico disponíveis, a preservação e divulgação da cultura e identidade nacionais e uma comunicação maior entre os meios erudito e popular”; para os (4) musicólogos, “são fontes preciosas no estudo dos processos composicionais, das decisões de mudança, das influências (...), da notação e documentação de manifestações musicais orais e para a compreensão das demandas históricas do público” (BORÉM, 1998, p.29).

Para esse trabalho, podemos destacar uma clara correspondência com os aspectos ressaltados no item 3 do último parágrafo. Um dos objetivos dessa pesquisa é que, através dela, tenhamos um material didático-pedagógico que irá contribuir para um currículo mais equilibrado no que diz respeito a repertório brasileiro para violino de nível intermediário, preservando e divulgando um compositor brasileiro, valorizando a música nacional, e reforçando uma comunicação, já presente nas *Cinco Miniaturas Brasileiras*, entre os meios erudito e popular.

Além disso, dois aspectos apresentados anteriormente serão empregados nessa transcrição: I – uma adaptação da parte do solo para outro instrumento, no caso o violino, e, conseqüentemente, II - a mudança de família do instrumento solista, da família das madeiras, para a família das cordas friccionadas, que possibilitará a mudança de registro e/ou a ampliação da extensão melódica utilizada para a transcrição do solo, assim como a possibilidade de tessituras, timbres e articulações diferentes das apresentadas na versão original.

Após essa breve ambientação acerca do processo de transcrição e como ele faz parte do processo de edição de uma partitura partindo de uma fonte primária,

passaremos para a proposta de transcrição para violino e piano das “Cinco Miniaturas Brasileiras”.

### 3.3 Proposta de transcrição para violino e piano

Observadas as informações levantadas acerca das diferentes versões da obra, e na análise realizada no capítulo 2, referente aos elementos técnicos envolvidos no ensino do violino nos dois primeiros anos do CFP, apresentamos nesse capítulo a proposta de transcrição das “Cinco Miniaturas Brasileiras” para violino e piano. Serão mostradas as sugestões de adequação da obra original escrita para flauta-doce, subsidiadas pelas técnicas pontuadas no capítulo anterior, para maior proveito das características do violino. Tal adequação visa explorar elementos técnicos e características sonoras, como timbre, tessitura e articulações, permissivas nesse instrumento. Por esse motivo, as adequações serão feitas majoritariamente na parte do violino, mantendo-se quase que totalmente inalterada a parte do piano.

#### 3.3.1 Prelúdio

O Prelúdio é a primeira peça das *Cinco Miniaturas*, podendo ser considerado o movimento de abertura da suíte, já que o termo prelúdio pode designar na música, dentre outros aspectos, um “movimento inicial de uma obra ou suíte” (FRÉSCA *apud* ABREU, 2015, p.46).

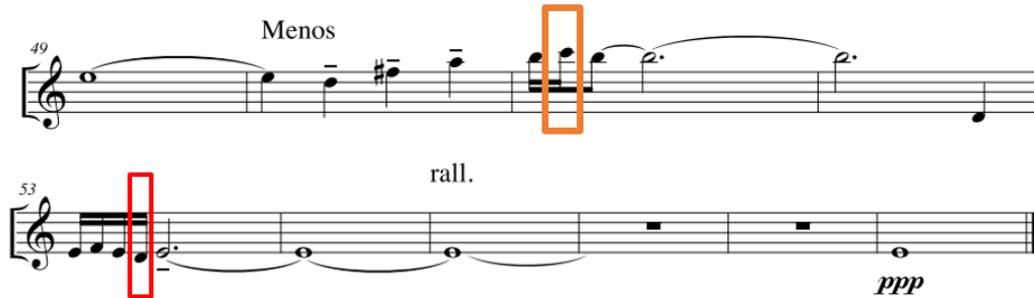
É o movimento “mais famoso do conjunto e, portanto, foi o movimento mais arranjado pelo compositor”<sup>31</sup> (CAMELO BORBA, 2018, p.88, tradução nossa). Foi escrito na tonalidade de “Lá menor, tem seu andamento definido como Moderato e está estruturado na forma ternária tradicional ABA”<sup>32</sup> (CAMELO BORBA, 2018, p.88, tradução nossa).

Na versão para flauta doce e piano, o Prelúdio é escrito numa extensão de 2 oitavas, indo do Ré3 (c. 53) até o Dó5 (c. 51) como é apresentado na partitura (Figura 25), sendo que as notas reais emitidas pelo instrumento soam uma oitava mais aguda.

---

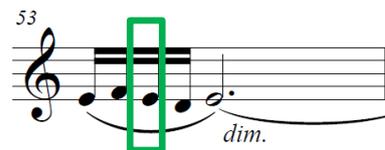
<sup>31</sup> “(...) *the most famous of the set and therefore was the movement most arranged by the composer*”.

<sup>32</sup> “(...) *in A minor and marked Moderato, is cast in the traditional ternary form ABA*(...)”



**Figura 25** – Tessitura utilizada no “Prelúdio”, do c. 49 ao c. 58 da parte de flauta doce, do Dó5 (em laranja) ao Ré3 (em vermelho) (VILLANI-CÔRTEZ, 2014, p.15).

Na transcrição proposta desse movimento para o violino, exploramos a tessitura mais ampla do instrumento, utilizamos uma extensão de 3 oitavas, tendo como a nota mais grave a nota Ré3 (c.53) e o Lá5 (c.27) como a nota mais aguda (Figuras 26 e 27). Outra possibilidade explorada, foi intercalar registros mais agudos, com registros mais graves, chegando a um resultado timbrístico diversificado (Figura 28) ao compararmos com a versão original para a flauta-doce (Figura 29).



**Figura 26** – Nota mais grave (em verde), c.53 do “Prelúdio” transcrito para violino (Edição própria – Anexo I)



**Figura 27** – Nota mais aguda (em verde), c. 22-27 do “Prelúdio” transcrito para violino (Edição própria – Anexo I)

Moderato

*p cantabile*

*p*

*p*

**Figura 28** – Registro médio-grave (em azul) e agudo (em laranja), c.1-21 do “Prelúdio” transcrito para violino (Edição própria – Anexo I).

Moderato

**I - Prelúdio**

Flauta  
Doce

*p cantabile*

rall. A tempo

*p*

**Figura 29** – C.1-21 do “Prelúdio” versão original para flauta-doce (Villani-Côrtes, 2014, p.1).

Em se tratando de uma transcrição para um instrumento de maior extensão, a alternância dos registros grave e agudo nos dá a oportunidade de trabalhar em mais de uma posição e fazer uso das mudanças de posições, vindo de encontro ao conteúdo técnico anteriormente levantado. Para esse movimento específico,

propomos a utilização da primeira (I), terceira (III), quarta (IV), quinta (V), sexta (VI) e sétima (VII) posições. E, para o deslocamento da mão entre elas fizemos uso de três tipos de mudança de posição, as mudanças do Tipo 1 (T1), Tipo 2 (T2), Tipo 4 para Galamian (T4G) e Tipo 4 para Yakelevich (T4Y). Utilizamos também a extensão com 4º dedo em um ponto específico, um elemento técnico empregado com frequência nos repertórios para o instrumento, sendo trabalhado em alguns Estudos de Dont op.37 apontados anteriormente na Tabela 2. Também foi abordado outro elemento observado anteriormente, a “quinta presa” (c.7 e 8 da Figura 30). Podemos observar a aplicação dessas técnicas na análise feita no trecho inicial demonstrado na Figura 30.

The image shows a musical score for violin, measures 1-34 of the 'Prelúdio'. The score is annotated with various technical markings and position changes. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-8) starts with 'p cantabile' and features a yellow circle labeled '5ª presa' (5th fret) and a red arrow labeled 'T2' pointing to a position change. The second system (measures 8-15) includes 'rall...' and 'p', with a yellow circle labeled '5ª presa' and red arrows labeled 'T2'. The third system (measures 15-22) includes 'f' and 'cresc.', with red arrows labeled 'T4G' and 'T4Y', and a yellow circle labeled '5ª presa'. The fourth system (measures 22-34) includes 'ff', 'dim.', and 'a tempo', with red arrows labeled 'T4Y' and 'T4G', and a yellow circle labeled '5ª presa'. Position changes are indicated by dashed lines and labels: IV posição (green), V posição (orange), I posição (blue), III posição (blue), V posição (orange), IV posição (green), VII posição (pink), VI posição (purple), and IV posição (green). Fingerings (1, 2, 3, 4) are also indicated.

**Figura 30** – C. 1-34 do “Prelúdio” transcrito para violino com mudanças de posição (setas vermelhas ascendentes e roxas descendentes), tipos de mudanças e uso da “quinta presa” (círculo amarelo) (Edição própria – Anexo I).

Na Figura 31, podemos observar uma alteração que propomos ao final da peça. Trata-se de um arpejo de duas oitavas, que na versão para flauta doce é realizado pelo piano, e na versão para orquestra é um solo a ser tocado pelo violinista

*Spalla*. Inspirados na versão para orquestra, adicionamos aqui o solo de *Spalla* na parte de violino, retirando o arpejo correspondente da parte do piano presente na Figura 31.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) from measures 52 to 56. The Violin part is highlighted with a red box and contains a solo with a 'dim.' (diminuendo) marking. The Piano part is highlighted with a green box and features a new arpeggio accompaniment. The score includes a '1 3' fingering indication and a 'dim.' marking.

**Figura 31** – Arpejo final do solo de *Spalla* (em vermelho), c. 53-56 do “Prelúdio” transcrito para violino. Novo acompanhamento proposto para o piano (em verde). (Edição própria – Anexo I).

The image shows a musical score for Piano (Pno.) and Flute. The Piano part is highlighted with a green box and features a final arpeggio accompaniment. The Flute part is shown above and includes a 'rall.' (rallentando) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic. The score includes a 'duas 8va acima' instruction and a 'ppp' dynamic.

**Figura 32** – Arpejo final da parte de acompanhamento original para piano e flauta (em verde). (Villani-Côrtes, 2014, p.4)

### 3.3.2 Toada

A Toada é o segundo movimento da suíte. Tem em seu próprio nome a denominação do gênero popular do qual carrega suas características. De acordo com o Dicionário do Folclore Brasileiro, “Toada” é definida como “cantiga, canção, cantinela, (...) canção breve, em geral de estrofe e refrão... Melancólica e sentimental... as vezes também sobre motivo jocoso ou brejeiro” (CASCUDO, 2005, p.871). Eduardo Camelo Borba ainda nos informa: “A palavra “toada” é um termo amplamente utilizado para descrever muitas canções de origem folclórica. Ela também está geralmente associada a contornos melódicos e texturas muito secos e monotônicos, devido à sua natureza frequentemente improvisatória<sup>33</sup>” (CAMELO BORBA, 2018, p.91, tradução nossa). A toada está presente em diversas regiões do país, fazendo parte do folclore e podendo ter características estilísticas próprias de cada região. Como ressalta Pereira:

“A toada é um ritmo que pode ser encontrado em várias partes do Brasil. Em cada uma das diversas regiões em que se constata sua presença, lhe é atribuído um significado diferente e praticamente não existe nenhuma célula rítmica como que lhe dê unidade. O andamento, a pulsação e seus principais elementos são totalmente díspares. Da música sertaneja mais tradicional do interior dos estados de Goiás, São Paulo e Minas Gerais, passando pela música de certas regiões do Sul do país, até manifestações musicais do universo ‘pop’ do Amazonas, a denominação ‘toada’ é encontrada” (PEREIRA, 2007, p. 50).

Apesar do que o próprio Pereira diz sobre a falta de unanimidade em relação a uma célula rítmica comum, ele ressalta “uma variante desse ritmo que foi bastante utilizada por compositores ligados ao movimento da MPB (...): um ritmo de andamento lento utilizado para canções de caráter nostálgico e melancólico” (PEREIRA, 2007, p. 50), que podemos observar no exemplo (Figura 33) a seguir:

---

<sup>33</sup> “The word toada is a term widely used to describe many songs of folkloric origin. It is also usually associated with very dry and monotonic melodic contours and textures, due to its often improvisatory nature.”

Toada

The image shows a musical score for a piece titled 'Toada'. It features a rhythmic cell in 2/4 time, marked with a tempo of quarter note = 46. The score is written on a single staff with a treble clef. Above the staff, four guitar chords are indicated with their respective fingerings: Am add9, C7M/G, B♭<sup>11</sup>/F, and E. The rhythmic cell consists of a sequence of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

**Figura 33** – Célula rítmica da Toada utilizada como exemplo de acordo com Pereira. (PEREIRA, c.1-4, 2007, p.50).

Tratando diretamente da Toada escrita por Villani, há uma ligação de sua escrita com a toada baiana, com características rítmicas e melódicas semelhantes às da música folclórica, popular nordestina. No caso da Toada baiana, “o uso do modo mixolídio é bastante acentuado (... como uma característica comum no folclore do nordeste brasileiro), especialmente nas cadências finais<sup>34</sup>” (CAMELO BORBA, 2018, p.94, tradução nossa).

Na transcrição proposta desse movimento para o violino, adotamos a utilização de cordas duplas, uma técnica característica dos instrumentos de cordas friccionadas, tocando mais de uma nota por vez, diferindo da flauta doce. Além do intuito do desenvolvimento técnico dessa técnica pelo aluno, a utilização de cordas duplas reforça o caráter melancólico, brejeiro, sertanejo, comum nas toadas, ressaltando ainda mais os aspectos da música popular e folclórica para a performance com o violino.

A aplicação dessa técnica está presente logo de início do tema melódico apresentado pelo violino, logo após a breve introdução de dois compassos do piano, como podemos observar na Figura 34, a seguir:

<sup>34</sup> “the use of the mixolydian mode is quite accentuated (already mentioned above as a common feature in the northeastern Brazilian folklore) especially on final cadences”.

## II - Toada

n

"Cinco Miniaturas Brasileiras"  
Violino e Piano

Edmundo Villani-Côrtes  
Edição: João Paulo Faria



**Figura 34** – Pedal em corda solta (Sol) na Toada, parte do violino, c.1-6. (Edição própria – Anexo I).

Nesse trecho específico (Figura 34), o aluno deverá tocar a corda Sol solta ao mesmo tempo que executa o tema na corda Ré, tentando manter um som conectado, mesmo com as trocas de arcada, criando uma atmosfera rural, fazendo alusão ao canto do berrante ou até mesmo ao ronco das rodas do carro de boi, dois instrumentos comuns na vida do sertanejo.

O pedal em corda solta também nos lembra a rabeça, instrumento presente na música popular do Nordeste, e que se utiliza desse recurso. Outros compositores já utilizaram o pedal em corda solta, retratando essa prática comum entre os rabequeiros. É o caso de César Guerra-Peixe (1914-1993), no 2º movimento do seu Concertino para violino e orquestra de câmara (Figura 35), e de Paulo Bosisio (1950), em *Aboio e Dança Negra* para violino solo (Figura 36).

Violino Principal

Guerra Peixe

II

Andantino circa  $\text{♩} = 63$   
semplice, quasi senza vibrato

*mf* *mp* *cresc.*

**Figura 35** – Pedal em corda solta (Ré) no 2º movimento do Concertino de Guerra-Peixe, parte do violino, c.1-10. (GUERRA-PEIXE, 1975, p.6).

**ABOIO (Cadenza)** Paulo Bosísio  
Lento cantabile sonoro ( $\text{♩} = \text{ca. } 52$ )

**Figura 36** – Pedal em corda solta (Ré) no Aboio, parte do violino solo, c.1-8. (BOSÍSIO, 1993, p.1).

Além dessa utilização da corda dupla como pedal em corda solta, também foi empregado as cordas duplas em terças, como podemos ver na Figura 37. Como ressaltado anteriormente sobre cordas duplas a respeito de sua prática em composições desde o período barroco até os dias de hoje, o emprego de cordas duplas presentes nessa proposta de transcrição para violino vai de encontro com as práticas composicionais para o referido, tornando o seu entendimento, aprendizagem e prática algo inevitável na vida de um performer em violino.

**Figura 37** – Uso de cordas duplas com mudança de posição Tipo 1 com glissando (azul) e mudança de posição por corda solta (roxo) na Toada, parte do violino, c.12-17. (Edição própria – Anexo I).

Ainda é possível observar na Figura 37 a utilização de outra técnica, o glissando. Mesmo não estando explicitamente presente no conteúdo programático do curso, a técnica do glissando é bastante idiomática nos instrumentos de cordas, e optamos por adicioná-la aqui para exacerbar o caráter melancólico e nostálgico da Toada.

No momento do glissando, acontece uma mudança de posição ascendente do Tipo 1 (em azul). Logo após, foi empregada a mudança de posição descendente por Corda Solta (em roxo), um outro tipo de mudança que está presente nos exercícios analisados anteriormente e que pôde ser empregada nesse momento.

Outro aspecto técnico abordado nesse movimento foi a produção de harmônicos com o violino. Foram empregados os dois tipos de harmônicos que podem ser executados com um instrumento de cordas friccionadas, o natural e o artificial. Podemos observar os dois tipos sendo propostos na Figura 38, a seguir:



**Figura 38** – Seção de harmônicos artificiais (em vermelho) e natural (em verde) na Toada, parte do violino, c.18-23. (Edição própria – Anexo I).

Na Figura 38, podemos observar a melodia principal sendo executada com a utilização de harmônicos artificiais (em vermelho) e um natural (em verde), onde há a indicação para o dedilhado utilizando o dedo 1 preso enquanto o quarto deve pousar sobre a corda, como mencionado anteriormente. Os algarismos romanos indicam em qual corda deverão ser executadas as notas.<sup>35</sup>

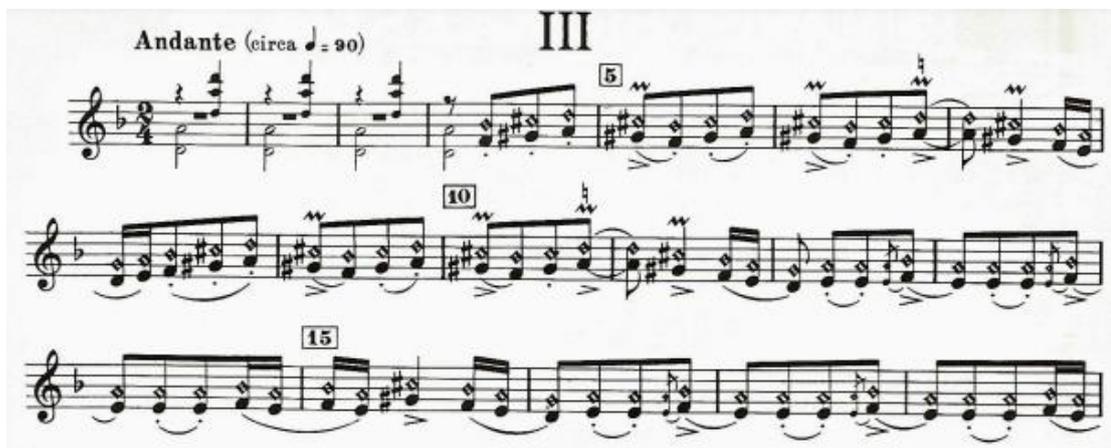
Podemos observar o emprego dessa técnica em outras obras para violino tais como a peça de Bosisio, já mencionada, *Aboio e Dança Negra* (Figura 39), e também nas *Danças Folclóricas Romenas*, de Béla Bartók (1881-1945), na versão para violino e piano (Figura 40).

<sup>35</sup> I = Corda Mi; II = Corda Lá; III = Corda Ré; e IV = Corda Sol.



**Figura 39** – Dança Negra, parte do violino solo, c.49-56. (BOSÍLIO, 1993, p.4).

Na Figura 39, podemos observar que o compositor utilizou ambos os tipos de harmônicos, o natural, presente nos compassos 53-56, e o artificial, presentes nos compassos 50-52 e 54-56. Na Figura 40, temos a terceira dança da suíte de Bartók onde, do início ao fim, é estabelecido o uso de harmônicos artificiais. Assim como as Miniaturas Brasileiras de Villani-Côrtes, as Danças Folclóricas Romenas têm em sua essência o caráter nacionalista e folclórico, onde o compositor busca explorar os elementos técnicos e interpretativos do instrumento a fim de expressar, através destes, qualidades e características folclóricas de seu país através da música.



**Figura 40** – Danças Folclóricas Romenas, terceira dança, parte do violino, c.1-18. (BARTÓK, 1953, p.2).

Com o efeito produzido pelos harmônicos, podemos fazer alusão a outra prática comum e popular no Brasil, o assobio, frequentemente escutado durante a lida no campo, no dia a dia, melodiando músicas folclóricas e do universo popular.

### 3.3.3. Chorinho

Encontramos para o terceiro movimento da suíte duas denominações: I – Choro, na versão para orquestra, e II – Chorinho, nas versões para trio e para duo de flauta-doce e piano. Para nossa proposta de transcrição, manteremos o nome apresentado na versão para flauta-doce e piano por ser nossa principal referência.

De acordo com Pereira, “chorinho é uma denominação carinhosa que se dá ao choro de andamento mais rápido, (...) bastante explorado por músicos e compositores populares”. Ressalta que “o tratamento informal das pessoas e coisas no diminutivo é um traço cultural do povo brasileiro” (PEREIRA, 2007, p.39-40), e isso não traz caráter pejorativo. Cascudo também fala sobre essa questão do termo chorinho, que é o choro, porém tratado no diminutivo, corroborando com a ideia de ser algo normal e cultural do brasileiro. Segundo ele, “como várias expressões do nosso populário [o choro], teve logo a forma diminutiva de chorinho” (CASCUDO, 2005, p.275).

O choro está diretamente ligado ao popular, sendo um gênero da música popular brasileira, em geral sentimental, mas também alegre e espevitado, que ganhou força e projeção na cidade do Rio de Janeiro entre os séculos XIX e XX. Era comumente ouvido pelas ruas em serenatas, onde eram tocadas “músicas populares comuns, a que depois deram um traço próprio e uma expressão típica. Foi um dos fatores que mais contribuíram para a fixação dos elementos da música carioca” (CASCUDO, 2005, p.275).

O Chorinho que compõe as *Cinco Miniaturas* traz esse caráter animado e espevitado, O próprio compositor indica na partitura o movimento em andamento “Vivo e Saltitante” (Figura 41), direcionando o intérprete para uma interpretação alegre e movida. Vale ressaltar que na versão para orquestra está indicado apenas “Vivo”, mas essa diferença não causa prejuízo ao entendimento da proposta.

### III - Chorinho

Vivo saltitante

Flauta Doce

Piano

**Figura 41** – Chorinho, *Cinco Miniaturas Brasileiras*, parte para piano e flauta, c.1-3. (VILLANI-CÔRTEZ, 2014, p.7)

Ainda na Figura 41 no compasso primeiro do piano, é possível notar uma sutil referência a uma obra emblemática da música popular, *Odeon*, de Ernesto Nazareth (1863-1934) através do cromatismo empregado no início do fraseado do piano (Figura 42). Como ressalta Camelo Borba “não é difícil perceber a sutil referência de Villani ao *Odeon* de Nazareth (...), a linha de baixo cromática aludindo claramente à icônica abertura melódica”<sup>36</sup> (CAMELO BORBA, 2018, p.94, tradução nossa).

Biblioteca Nacional

## Odeon

Tango Brasileiro

Ernesto Nazareth  
1910

Piano

**Figura 42** – Odeon, parte para piano solo, c.1-4. (NAZARETH, 2014, p.1).

<sup>36</sup> “It is also hard to miss Villani’s subtle reference to Nazareth’s *Odeon* (...), the chromatic bass line clearly alluding to the former’s iconic melodic opening”.

Para a proposta de transcrição para o violino (Figura 43), iniciamos esse movimento com a melodia seguindo a mesma altura das notas, assim como na parte original para flauta-doce (Figura 44), isso, até o compasso 9 (em verde). A partir da anacruse do compasso 10 até o compasso 15 (Figura 43, em vermelho), apresentamos a melodia uma oitava acima da original para flauta-doce (Figura 44, em vermelho). Inspiramos na ideia do próprio compositor, que na versão para orquestra, também escreve parte da melodia principal uma oitava à cima na voz dos Primeiros Violinos (Figura 45, em vermelho), explorando a maior extensão de notas que o violino oferece e a diferença de timbres.

**III - Chorinho**

Violin "Cinco Miniaturas Brasileiras" Edmundo Villani-Côrtes  
Violino e Piano Edição: João Paulo Faria

*Vivo saltitante*

(3 1 4 3 3 3 2 1)

**Figura 43** – C. 1-9 (em verde) com a melodia na altura original, e c.9-15 (em vermelho) com a melodia uma oitava acima no Chorinho, parte do violino, c.1-16. (Edição própria – Anexo I).

## III - Chorinho

Vivo saltitante

Flauta Doce

5

10

24

rall

A tempo

**Figura 44** – C. 1-9 (em verde) com a melodia na altura original, e c.9-15 (em vermelho) com a melodia na altura original, parte da flauta-doce, c.1-17. (VILLANI-CÔRTEZ, 2014, p.3).

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Contrabasso

Viol. I

**Figura 45** – C.9-15, primeiro violino (em vermelho) com a melodia oitavada pelo próprio compositor, grade para orquestra de cordas, c.6-16. (VILLANI-CÔRTEZ, 2002, p.8).

Vale destacar que o próprio autor, na versão para trio, violino-violoncelo-piano, também oitava a melodia no violino no trecho em questão. Diferentemente das versões para orquestra e para trio, a mudança de oitava na nossa proposta ocorre apenas a partir da anacruse do c. 10, sendo que, nessas outras versões, o compositor oitava a melodia principal a partir do c. 7.

Além da alternância de oitavas, foi também empregado o uso de cordas duplas, um artifício já utilizado pelo próprio compositor na versão para trio, por exemplo, principalmente nos acompanhamentos, preenchendo a harmonia. No caso da nossa aplicação, foi adicionada uma segunda voz que acompanha a melodia principal (Figura 46).

**Figura 46** – Cordas duplas (em verde) na parte do violino no Chorinho, c.12-20. (Edição própria – Anexo I).

Nossa proposta também inclui a indicação de qual região do arco deverá ser utilizada em determinado trecho indicado na partitura. Para essa sinalização, vamos nos basear na bula de orientação por Max Rostal (1905-1991), presente na sua edição do livro *Rode: 24 Caprices* (RODE, 2008, p.7). No Chorinho, o aluno deverá iniciar tocando no meio do arco, como podemos observar pela indicação na partitura (Figura 47, em amarelo). Entendemos que essa é a região de arco mais apropriada para o Chorinho, favorecendo maior agilidade e melhor articulação ao *détaché* a ser utilizado na peça.



**Figura 47** – Símbolo de indicação de região do arco, meio do arco (em amarelo). Chorinho, parte do violino, c.1-5. (Edição própria – Anexo I).

Outro símbolo de instrução empregado é a cunha, que indica o golpe de arco *spiccato* (Figura 48, em azul). Optamos por empregar esse golpe de arco nos dois últimos compassos do movimento, onde é indicado “mais rápido subitamente”. Com efeito, esse golpe de arco contribui para a execução do breve trecho com uma articulação bem curta, de maneira rápida e súbita. E, para encerrar o movimento, adotamos o *pizzicato* como ataque do acorde final (em roxo), utilizando um outro recurso idiomático do violino.



**Figura 48** – Cunhas indicando o golpe de arco *Spiccato* (em azul) e indicação de *Pizzicato* (em roxo) na parte do violino no Chorinho, c.1-5. (Edição própria – Anexo I).

### 3.3.4. Cantiga de Ninar

A Cantiga de Ninar é o quarto movimento das *Cinco Miniaturas Brasileiras*. Assim como em outros movimentos, seu nome já faz referência a um estilo, a uma intenção que o autor pretende com esse momento. Cantiga de ninar, como o próprio nome diz, designa uma canção comum para ajudar uma criança, principalmente, a pegar no sono, a dormir. Cascudo faz referência ao Acalanto para designar o que seria cantiga de ninar no populário brasileiro, definindo o termo da seguinte forma:

“Canção para adormecer crianças (...). No seu sentido musical, equivalente, por exemplo, ao da palavra francesa *berceuse* e da inglesa *lullaby*, foi utilizada por extensão e pela primeira vez pelo compositor brasileiro Luciano Gallet. Popularmente, nossos acalantos

são chamados de *cantigas de ninar*.” (ALVARENGA *apud* CASCUDO, 2005, p.27).

Ainda podemos ressaltar outras características pertinentes que contribuem para o momento de pensar a performance, já que, como intérpretes, buscamos transmitir ideias e sentimentos através da música:

“(...) canção ingênua, sobre uma melodia muito simples, com que as mães ninam os filhos, é uma das formas mais rudimentares do canto (...). Forma muito primitiva, existe em toda parte e existiu em todos os tempos, sempre cheia de ternura (...). Vieram as nossas de Portugal, na sua maior parte, e vão passando por todos os berços do Brasil e vivem em perpétua tradição (...)” (ALMEIDA *apud* CASCUDO, 2005, p.28).

No cenário da música de concerto, é comum observarmos composições com a mesma denominação, escritas por grandes nomes da história da música ocidental, como “Chopin, Schubert, Grieg, Stanford, (...)”. Quando se trata de canção de ninar, o nome mais lembrado é do de Brahms com sua obra “*Wiegenlied* Op. 49 No. 4” (CAMELO BORBA, 2013, p.97).

Também temos compositores brasileiros que exploraram esse estilo e produziram canções e músicas denominadas Cantiga de Ninar, Acalanto, ou até na forma francesa *Berceuse*. Podemos citar Camargo Guarnieri (1907-1993) com *Acalanto para Bárbara* (1977), Lorenzo Fernandes (1897-1948) com *Suave Acalanto* (1938), Francisco Mignone (1897-1986) com *Cantiga de Ninar* (1925), Henrique Oswald (1852-1931) com *Berceuse de la poupée* (1898), Homero de Sá Barreto (1884-1924) com *Berceuse* (1911), e Flausino Vale (1894-1954) com *Acalanto* (194?).

Como podemos observar, é um estilo de composição presente em diversas culturas e locais do mundo. Compositores diversos e distintos compuseram sobre essa temática que vem da cultura popular, do dia a dia das pessoas. Villani apresenta essa proposta em seu quarto movimento das *Miniaturas*, como ressalta Camelo Borba: “a música de ninar é um fenômeno universal (...). No entanto, a Cantiga [de Villani-Côrtes] ainda é um exemplo típico das práticas culturais brasileiras, mesmo que

essas práticas compartilhem muitas semelhanças com outras culturas ao redor do mundo”<sup>37</sup> (CAMELO BORBA, 2018, p.97, tradução nossa).

Para nossa proposta, adotamos o uso da surdina, um acessório utilizado para abafar o som do instrumento, que acaba alterando de certa maneira o timbre do som emitido. No nosso caso, o intuito não é simplesmente abafar o som, mas, sim, fazer uso do resultado timbrístico que temos ao tocar com surdina, assim como Flausino Vale propõe em seu prelúdio para violino só *Acalanto* (Figura 49).

**26. Acalanto** (194?)

Flausino Vale [1894 1954]

**Andantino**

con sord.

The image shows a musical score for the piece 'Acalanto' by Flausino Vale. It consists of two staves of music in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andantino'. A red box highlights the instruction 'con sord.' (with mute). The score includes various fingering and bowing markings, such as '1', '4', '(3)', '0', '1', '4', '(3)', '1', '0', 'V', '4', '0', '3', and '4'.

**Figura 49** – Indicação de uso de surdina (em vermelho) na parte para violino solo de *Acalanto*, c.1-14. (VALE,2011, p.58).

Da mesma forma, indicamos no início da parte do violino na *Cantiga de Ninar* (Figura 50) a utilização da surdina.

<sup>37</sup> “Since the lullaby is a universal phenomenon (...). But nonetheless the *Cantiga* is still a typical example of Brazilian cultural practices, even if those practices share many similarities with other cultures around the world.”

Violin

## IV - Cantiga de Ninar

"Cinco Miniaturas Brasileiras"  
Violino e Piano

Edmundo Villani-Côrtes  
Edição: João Paulo Faria



**Figura 50** – Indicação de uso de surdina (em vermelho) na parte do violino na Cantiga de Ninar, c.1-6. (Edição própria – Anexo I).

Também com o intuito de um resultado sonoro que corrobore com a ideia de cantiga de ninar, priorizamos a utilização das cordas mais graves do violino, cordas Sol e Ré, em boa parte do movimento, orientando a permanência nelas mesmo que fosse possível tocar determinado trecho em uma corda mais aguda e em uma posição mais baixa. Utilizamos a indicação em números romanos para indicar em qual corda determinado trecho deverá ser tocado, III – corda Ré (Figura 51) e IV – corda Sol (Figura 52).

**Figura 51** – Indicação para permanecer na corda Ré (em verde) na parte do violino na Cantiga de Ninar, c.18-28. (Edição própria – Anexo I).



**Figura 52** – Indicação para permanecer na corda Sol (em azhk) na parte do violino na Cantiga de Ninar, c.10-11. (Edição própria – Anexo I).

Na versão original para flauta-doce e piano, a melodia foi escrita entre as notas Fá3 e Fá4, ou seja, em uma extensão de uma oitava. Para a nossa proposta, resolvemos ir além dessa extensão, empregando uma ideia do próprio compositor na versão para orquestra, para o segundo tema (c.12-19) onde a melodia principal aparece como um solo para o *spalla* (Figura 53).

**Figura 53** – C.12-19, solo do *Spalla* (em rosa) com a melodia oitavada pelo próprio compositor, grade para orquestra de cordas, c.7-24. (VILLANI-CÔRTEZ, 2002, p.11-12).

Podemos observar a diferença entre alturas no segundo tema (c.12-19) entre as versões para flauta-doce (Figura 54) e a nossa proposta para violino (Figura 55).

Figura 54 shows two staves of music for the flute. The first staff starts at measure 12 with a melody in G major, marked *mf* and *p*. The second staff starts at measure 16, also in G major, marked *mf* and *p*, with the instruction "Menos" above it. The melody continues in the second staff, marked *p* and "poco rall."

**Figura 54** – Segundo tema com a melodia na altura original, parte da flauta-doce, c.12-19. (VILLANI-CÔRTEZ, 2014, p.4).

Figura 55 shows two staves of music for the violin. The first staff starts at measure 12 with a melody in G major, marked *mf* and *p*. The second staff starts at measure 18, marked *p* and "poco rall.", with the instruction "Tempo I" above it. The melody continues in the second staff, marked *p* and "Tempo I".

**Figura 55** – Segundo tema com a melodia oitavada (em rosa), parte do violino, c.12-22. (Edição própria – Anexo I).

Esse movimento não exige grande virtuosismo do violinista, mas sim um controle de arco e de sonoridade capaz de atingir as características de uma cantiga de ninar. Como ressalta Camelo Borba, “a Cantiga não exige nenhum tipo de agilidade virtuosística, mas a qualidade do som e o controle do fraseado são vitais para uma interpretação adequada, devido à sua natureza lírica e íntima”<sup>38</sup> (CAMELO BORBA, 2018, p.100, tradução nossa).

<sup>38</sup> “The Cantiga doesn’t require any kind of virtuosic agility, but the quality of sound and control of the phrasing are vital to an appropriate interpretation, due to its intimate lyrical nature”.

### 3.3.5. Baião

Encerrando a suíte *Cinco Miniaturas Brasileiras*, Villani apresenta seu quinto movimento, o Baião. A origem do termo “baião” é incerta, também tem ligação com a dança. O certo é que é um dos estilos da música popular brasileira mais difundidos pelo país, de origem nordestina e que teve como seu grande embaixador o músico instrumentista, cantor e compositor Luiz Gonzaga (1912-1989). Como afirma Pereira:

“O baião é um dos ritmos mais populares do universo rítmico brasileiro e, com certeza, o mais difundido na região Nordeste do país. A origem do nome baião, como a de muitos outros ritmos brasileiros, está na mistura de diferentes expressões culturais que sempre povoaram o Brasil de norte a sul. (...) o artista que fixou na memória do povo brasileiro foi o sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga, o ‘rei do baião’. A estética criada por Gonzaga, como foi carinhosamente apelidado pelo povo, é uma das mais belas e profundas expressões brasileiras.” (PEREIRA, 2007, p.60).

Villani escolhe um dos gêneros musicais mais populares para encerrar sua suíte que, através dos elementos característicos do baião, provoca uma efervescência no final da obra com algo tipicamente brasileiro. Concordamos, portanto, com a afirmação de que “o baião conclui o ciclo [das Cinco Miniaturas Brasileiras] com um inconfundível sabor brasileiro”<sup>39</sup> (CAMELO BORBA, 2018, p.100, tradução nossa).

Guerra-Peixe, de acordo com Cascudo, definiu algumas características musicais para o baião, tanto sobre a melodia, o ritmo e harmonia. Para as características acerca da melodia, escreve:

“como características melódicas: Escala de dó a dó – a) todos os graus naturais; b) com o sétimo grau abaixado (si bemol); c) com o quarto grau aumentado (fá sustenido); d) com qualquer mistura de dois dos modos anteriores, ou mesmo os três; e) algumas vezes em modo menor clássico europeu; f) raramente, no modo menor, com o sexto grau maior” (CASCUDO, 2005, p.128-129).

E, em relação as características rítmicas e harmônicas:

“E os ritmos melódicos: semicolcheia, colcheia, semínima e mínima prolongada em compasso de dois por quatro. Harmônicas: emprego dos acordes de, em modo maior: a) I, V, IV graus, em ordem variável; b) I, II graus, com a terceira do acorde alterada (fá sustenido); modo

---

<sup>39</sup> “*The Baião concludes the cycle with an unmistakable Brazilian flavor*”.

menor, I, IV graus, com a terceira (fá sustenido)” (CASCUDO, 2005, p.129).

Cascudo ainda ressalta sobre o movimento de incorporação da música popular e do folclore pelas orquestras e pelos atores da música de concerto ao dizer: “esses baiões eram executados nas sanfonas do sertão. Hoje estão orquestrados e tornados indispensáveis” (CASCUDO, 2005, p.129). Um movimento que se torna mais frequente, estreitando os laços entre o popular e o erudito, trazendo uma nova estética para música de concerto, tornando-se atrativa para o público em geral que consegue se identificar com ela.

Villani se apropria muito bem de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos. Observamos a apropriação rítmica característica do baião (Figura 56) principalmente no acompanhamento, tanto do piano na versão para flauta-doce (Figura 57), como também nos naipes de violoncelo e contrabaixo na versão para orquestra (Figura 58).

**Baião**  
Variante rápida

The image shows a musical score for 'Baião, Variante rápida'. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of J = 154. The key signature has one sharp (F#). The first staff features two guitar chord diagrams: D6<sup>9</sup> and Am7. The second staff features two guitar chord diagrams: D6<sup>9</sup> and G7. Four specific rhythmic patterns are highlighted with orange boxes: two on the first staff and two on the second staff. Each highlighted pattern consists of a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note.

**Figura 56** – Célula rítmica do Baião (em laranja) utilizada como exemplo de acordo com Pereira. (PEREIRA, c.1-4, 2007, p.61).

**V - Baião**

Decidido

The image shows a musical score for 'V - Baião' in the 'Decidido' tempo. It features two staves: 'Flauta Doce' (top) and 'Piano' (bottom). The Piano part includes a rhythmic pattern in the bass clef, highlighted with an orange box, which consists of a sequence of eighth notes and quarter notes.

**Figura 57** – Célula rítmica do Baião (em laranja) empregada por Villani no acompanhamento de piano, c.1-4 (VILLANI-CÔRTEZ, 2014, p.11).

V - BAIÃO

Decidido!

The image shows a handwritten musical score for 'V - BAIÃO' in the 'Decidido!' tempo. It features four staves: 'Violinos', 'VIOLAS', 'Violoncelos', and 'C. Baixo'. The Violoncelos and C. Baixo parts include a rhythmic pattern highlighted with an orange box, which consists of a sequence of eighth notes and quarter notes.

**Figura 58** – Célula rítmica do Baião (em laranja) empregada por Villani nos violoncelos e contrabaixos na versão para orquestra de cordas, c.1-5 (VILLANI-CÔRTEZ, 2002, p.13).

Em relação as características melódicas, podemos observar o emprego do sétimo grau abaixado, dó natural, (em azul, Figura 59) no tema, assim como o emprego do quarto grau aumentado, sol sustenido, (em vermelho, Figura 59).

Decidido

Flauta Doce

*f*

5

10

*p*

**Figura 59** – Sétimo grau abaixado, dó natural (em azul) e quarto grau aumentado, sol sustenido (em vermelho) na parte da flauta-doce no Baião, c.1-15 (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.5).

No que diz respeito a harmonia, Villani faz uso dos acordes de I, IV, VII (por empréstimo modal) e II (com a terça alterada, sol sustenido) graus. Podemos observar uma progressão realizada por Villani com esses acordes na Figura 60.

10

*p*

24

www.musicabrasils.org.br

**Figura 60** – Acorde I grau (em roxo), II grau com a terça alterada (em verde), IV grau (em azul) e VII grau por empréstimo modal (em laranja) na parte do acompanhamento de piano no Baião, c.10-18 (VILLANI-CÔRTEES, 2014, p.11).

Como mencionado anteriormente, para a nossa proposta do Baião, utilizamos a versão estendida composta para trio, violino-violoncelo-piano. Além de aumentar a duração desse movimento, que na versão para flauta doce possui apenas 34 compassos, obtemos mais material melódico, podendo assim explorar mais as possibilidades com o violino.

Assim como no Chorinho, nesse movimento foi definido em qual região do arco o aluno deverá executar determinado trecho, com as indicações de meio do arco (em amarelo) e talão (em azul), como podemos ver na Figura 61.



**Figura 61** – Símbolo de indicação de região do arco, meio do arco (em amarelo) e talão (em azul) na parte do violino do Baião, c.96-101. (Edição própria – Anexo I).

Na nossa proposta para violino e piano, está presente dois tipos de *détaché*, o simples e o acentuado. O *détaché* simples é empregado nas seqüências de semicolcheia (em verde) e nas colcheias da parte com indicação de *cantábile* (em rosa). Já o *détaché* acentuado é empregado nas colcheias de modo geral, por conta do caráter “decidido” (VILLANI-CÔRTEZ, 2002, p.13) indicado no início do Baião, no trecho com indicação de *marcato* (em laranja) e nas figuras acrescidas do sinal de acento (em roxo) (Figura 62).

Decidido

**Figura 62** – Golpes de arco *détaché* simples (em verde e em rosa), *détaché* acentuado (em laranja) e nota acentuada (em roxo) na parte do violino do Baião, c.1-32. (Edição própria – Anexo I).

Um recurso adotado pelo compositor nas versões com instrumentos de cordas foi o mordente, um ornamento presente na música de concerto já no período barroco. Por se tratar de um elemento recorrente na prática instrumental, mantivemos os mordentes assinalados originalmente em nossa proposta, como podemos observar no c.10 na Figura 62. Também foi empregado o uso de cordas duplas (em laranja, Figura 62), remetendo a segunda voz realizada pelos segundos violinos na versão para orquestra de cordas (Figura 63).

**Figura 63** – Segunda voz realizada pelos segundos violinos (em vermelho) na versão para orquestra de cordas, c.30-35 (VILLANI-CÔRTEZ, 2002, p.14).

Diferentemente dos outros movimentos, no Baião da versão aqui proposta há uma divisão dos temas e, em certo momento, o piano assume a melodia principal enquanto o violino passa a fazer o acompanhamento (Figura 64). O piano assume o tema que, na versão para orquestra de cordas, é realizado pelas violas e, na versão para trio, realizado pelo violoncelo (Figura 65).

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time and G major. The Violin part starts at measure 53 and features a melodic line with some rests. The Piano part also starts at measure 53 and has a rhythmic accompaniment. Two sections of the Piano part are highlighted with orange boxes: the first from measure 55 to 56, and the second from measure 57 to 62. The second section is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo and decrescendo hairpin.

**Figura 64** – Melodia principal executada pelo piano (em laranja) no Baião, c.53-62. (Edição própria – Anexo I).

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello (Cello) and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time and G major. The Violoncello part starts at measure 55 and has a melodic line. The Piano part starts at measure 55 and has a rhythmic accompaniment. A section of the Violoncello part is highlighted with an orange box, spanning from measure 55 to 59. The Violoncello part is marked with a first ending bracket [2] at the beginning and end of the highlighted section.

**Figura 65** – Melodia principal executada pelo violoncelo (em laranja) na parte do violoncelo no Baião na versão para Trio, c.55-59 (VILLANI-CÔRTEZ, 2014, p.14).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS<sup>40</sup>

A música brasileira de concerto tem sido cada vez mais objeto de estudos e pesquisas. E, acreditamos que esse trabalho reforça essa tendência.

Trabalhamos sobre uma obra conhecida que demonstrou sua potencialidade como material didático e pedagógico no estudo do violino por jovens violinistas. Aproveitamos para enaltecer um dos grandes nomes da música brasileira de concerto, Edmundo Villani-Côrtes, trazendo mais informações sobre a pessoa e principalmente sua relação com sua cidade natal, Juiz de Fora, e com o Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano, hoje a principal escola de música da cidade.

Assim, apresentamos o referido conservatório que, junto com outras 11 unidades, fazem parte da rede estadual de ensino do Estado de Minas Gerais. Acreditamos que trazer essa informação e outros dados dentro dessa pesquisa contribuirá para a difusão dessas instituições voltadas para formação de jovens músicos e artistas de forma gratuita, de acesso a toda a população.

Saber que existe uma rede de conservatórios atuantes que, juntos, possuem mais de 10 mil alunos matriculados e que contribuem para a manutenção e a difusão do fazer musical, faz com que sejam lembrados e até utilizados como fonte de pesquisa e desenvolvimento de projetos, sejam eles artísticos e/ou acadêmicos. É o caso do presente trabalho, que surgiu da vontade de superar uma lacuna em relação a peças do repertório brasileiro de concerto para aluno de nível intermediário, que não são muito conhecidas ou apropriadas em programas de ensino.

Tendo em vista esses aspectos levantados, a transcrição das *Cinco Miniaturas Brasileiras* de Villani-Côrtes para violino e piano trouxe a possibilidade de produzir um material didático-pedagógico para o ensino do violino e o trabalho de performance. Explorando as características do instrumento, foi possível incluir na versão transcrita para violino e piano das *Cinco Miniaturas*, elementos técnicos como posições fixas, mudanças de posição, cordas duplas, acorde, harmônicos, quintas presas, extensões, glissando, *pizzicato*, bem como uma maior variedade timbrística

---

<sup>40</sup> Link de acesso a gravação do recital de mestrado realizado para defesa:  
<[https://youtu.be/qR\\_I5eoq79Q](https://youtu.be/qR_I5eoq79Q)>

por meio do uso da surdina e de diferentes registros, e maior riqueza de articulações com diferentes golpes de arco.

Além da transcrição propriamente dita, foi elaborada uma Edição de Performance das *Cinco Miniaturas* e, para isso, foi necessário um estudo bibliográfico do ensino do violino. Assim sendo, essa pesquisa também traz uma breve revisão sobre aspectos técnicos do tocar violino, tornando-se fonte relevante para professores e pesquisadores, tanto da área de educação como também de performance.

Acreditamos que todos os atores elencados durante essa dissertação serão projetados no meio de pesquisa, educacional e acadêmico. Compreendemos também que o produto final aqui apresentado contribui com o movimento de manutenção e divulgação da música brasileira de concerto através do violino, estreitando os laços entre o repertório nacional e o *performer*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Vitor Chagas de. **Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Vale: cinco transcrições e análise interpretativa para viola de arco**. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

ALVES, Denise Coimbra. **Conservatório Estadual de Música de Juiz de Fora: História e políticas atuais de capacitação de professores**. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

ARROYO, Margarete. **Música popular em um Conservatório de Música**. Revista da ABEM nº 6, p.59-67. 2001.

BARTÓK, Bela. **Danças Folclóricas Romenas**. Transcrição para violino e piano por Zoltán Székely. Partitura. Edição Universal. Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1926.

BOAL-PALHEIROS, Graça. BOIA, Pedro. **Formação de professores de música e práticas de educação musical nas escolas**. Livro: Desafios em educação musical. Edição CIPEM/INET-md ESE- P. PORTO, p. 117-141. Porto – Portugal, 2020.

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

\_\_\_\_\_. **250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical**. In: XII Encontro Anual da ANPPOM. Salvador, 1999.

BOSISIO, Paulo. **Aboio e Dança Negra**. Partitura. 1993.

BOSISIO, Paulo. LAVIGNE, Marco. **Técnica de arco para violino e viola: abordagem prática, incluindo uma visão abrangente (Flesch, Rostal, Galamian, Capet e outros)**. Livro. Ed. Ilustre, São Paulo, 2022.

CAMELO BORBA, Eduardo. **Nationalism in Two Works by Edmundo Villani-Côrtes**. Tese (doutorado). School of Music & Dance Capstones and Terminal Projects. University of Oregon. Oregon, 2018.

<<http://hdl.handle.net/1794/23958>> Acessado em 03 de março de 2023.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Livro. Ed. Ediouro, São Paulo, 2005.

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS – **Histoire**. Paris – França. <<https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/ecole/le-conservatoire/histoire>> Acessado em 31 de agosto de 2023.

DONT, Jacob. **24 Estudos preparatórios para Kreutzer – Opus 37**. Partitura. Edição por Ayran Nicodemo. PROEMUS, Ed. Ilustre. Rio de Janeiro, 2019.

EDITORA OSESP. **Compositores: Francisco Emanuel da Silva**. Editora Osesp. São Paulo. <<https://editora.osesp.art.br/compositores/francisco-manuel-da-silva/>>. Acessado em 1º de setembro de 2023.

ESCOLA DE MÚSICA – UFRJ. **EM lamenta morte de Henrique Morelenbaum**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022. <<https://musica.ufrj.br/comunicacao/noticias/gerais/em-lamenta-morte-de-henrique-morelenbaum>> Acessado em 01 de junho de 2023.

ESTEVAM, Vicente. **Evasão no ensino de música em conservatórios: O Conflito Tradição Versus Inovação**. Livro. 2ª edição, Editora Prismas. Curitiba, 2016.

FERMIANO, Marcelo Onetta. **Concertinos op. 24 e op. 25 de Oskar Rieding: proposta de revisão para os dedilhados em função das demandas oriundas da interpretação moderna no violino**. Dissertação. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2021.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de edição**. Debates. n.7. Centro de Artes e Letras – Unirio, p.39-55. Rio de Janeiro, 2004.

\_\_\_\_\_. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. Teorias e práticas editoriais**. Livro. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014.

FILHO, Alfeu Rodrigues de Araújo. **O compositor Edmundo Villani-Côrtes: um experimentalista**. Peer Review, v. 5, n. 19, p. 12-26. Maringá, 2023.

FREITAS, Webster Martins de. **Aspectos técnicos e interpretativos na peça Matinta e Curupira para violino solo, de Marcos Salles**. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2023.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. Livro. Dover Publications, Inc. Mineola. Nova Iorque, Estados Unidos da América, 2013.

GRIER, James. **The Critical Editing of Music: history, method, and practice**. Livro. Cambridge University Press. Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1996.

GUERRA-PEIXE, César. **Concertino para violino e orquestra de câmara**. Partitura. Cópia de Nestor de Hollanda Cavalcanti. 1972.

GIARDINI, Mônica. **Processos composicionais de Edmundo Villani-Côrtes na sua sinfonia nº 1 para orquestra de sopros**. Tese. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

KOBAYASHI, Ana Lúcia M. T. **A escola de composição de Camargo Guarnieri**. Dissertação. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2009.

MOTA, Bethania Maria de Araújo. **Retrospectiva Histórica do Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano: meio século a serviço da arte musical**. Livro. Funalfa edições. Editar Editora Associada Ltda. Juiz de Fora, 2007.

NAZARETH, Ernesto. **Odeon: Tango Brasileiro**. Partitura. Revisada com o manuscrito de 1910. Natura apresenta Nazareth – Edição: Luciana Requião e Monica Leme. <<http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/odeon.pdf>> Acessado em 16 de maio de 2024.

O'NEILL, Susan. **Romper com o *status quo***. Jovens músicos em ações geradoras de mudança. Livro: Desafios em educação musical. Edição CIPEM/INET-md ESE- P. PORTO, p. 85-97. Porto – Portugal, 2020.

OLIVARES, Rodrigo Guilherme Olivárez. **Habanera, Sonatina, Malambo e Carnavalito, de Salvador Amato**: aspectos históricos, analíticos e edições de performance. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

PÁSCOA, Luciane. **Entrevista com Edmundo Villani-Côrtes**. Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo - Edição 03/2007. Manaus, 2007.  
<<https://www.yumpu.com/pt/document/read/13045395/entrevista-com-edmundo-villani-cortes-revistas-eletronicas-uea>> Acessado em 24 de abril de 2023.

PEREIRA, Marcos. **Ritmos Brasileiros**. Livro. Garbolights Produções Artísticas Ltda. Rio de Janeiro, 2007.

ROCHA, João Gomes da. **Escolas especializadas em música: conservatórios, modelo conservatorial e formação de professores**. Anais II CONEDU – Congresso Nacional de Educação. Realize Editora, 2015. Campina Grande.  
<<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/15990>>. Acessado em 31 de agosto de 2023.

RODE, Pierre. **24 Caprices in formo of Etudes for Violin alone, in all 24 keys**. Rev. Max Rostal. Partitura. Ed. Schoot Music, Alemanha, 2008.

RODRIGUES, Irailda Eneli Barros Silva. **The art song of Edmundo Villani-Côrtes: a performance guide of selected works**. Theses and Dissertations--Music. 25. University of Kentucky. Kentucky, Estados Unidos da America, 2014.  
<[https://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/25](https://uknowledge.uky.edu/music_etds/25)> Acessado em 11 de abril de 2024.

SITT, Hans. **Livro de Estudos para violino, Op. 32, Vol. II de Hans Sitt**. Partitura. G. Schirmer, Inc. Nova Iorque, Estados Unidos da América, 1907.

SOBREIRO, Andréa Peliccion. **Edmundo Villani-Côrtes: o mestre educador**. Ed. Prospectiva. Frutal, 2016.

TOVIANSKY, Daniela. **Setembro celebra Villani-Côrtes, no Sesc**. Foto. São Paulo – SP, 2014. <[http://barelanchestaboao.blogspot.com/2014/09/setembro-celebra-villani-cortes-no-sesc\\_4.html](http://barelanchestaboao.blogspot.com/2014/09/setembro-celebra-villani-cortes-no-sesc_4.html)> Acessado em 24 de abril de 2023.

VALE, Flausino. **26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só**. Revisão de Camila Frésca e Cláudio Cruz. Partitura. Ed. Criadores do Brasil/OSESP. São Paulo, 2011.

VASCONCELOS, António Ângelo de Jesus Ferreira de. **O conservatório de música: actores, organização e políticas – Volume I**. Dissertação. Universidade de Lisboa – Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação. Portugal, 2000.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Cinco Miniaturas Brasileiras**. Partitura flauta doce, piano. Ed. Musica Brasilis. Sítio eletrônico <<https://musicabrasilis.org.br/>> Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cinco Miniaturas Brasileiras**. Partitura violino, violoncelo, piano. Ed. Musica Brasilis. Sítio eletrônico <<https://musicabrasilis.org.br/>> Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cinco Miniaturas Brasileiras**. Cópia do manuscrito partitura orquestra de cordas. Acervo pessoal do Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade. Belo Horizonte, (sem data).

VIVALDI, Antonio. **Concerto em Sol menor para Violino, KV 317**. Partitura. Edition Schott nº 901. Editora Schott, 1912.

ZANETTA, Camila Costa; BRITO, Teca Alencar de. **Hans-Joachim Koellreutter em movimento: ideias de música e educação**. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais... São Paulo, 2014.

ANEXO I

CINCO MINIATURAS BRASILEIRAS – PARTE DO VIOLINO

I - Prelúdio

Violin

"Cinco Miniaturas Brasileiras" - Violino e Piano

Edmundo Villani-Côrtes

Edição: João Paulo Faria

**Moderato**

*p cantabile*

*rall...*

*a tempo*

*p*

*f*

*cresc. ----- ff*

*rit.*

*dim. ----- mf*

*a tempo*

*restez*

*restez*

*dim.*

*restez*

# II - Toada

Violin

"Cinco Miniaturas Brasileiras"  
Violino e Piano

Edmundo Villani-Côrtes  
Edição: João Paulo Faria

Moderato

Musical notation for measures 1-17. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-3. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-3. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-3. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'.

Menos

Musical notation for measures 18-23. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-4. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-4. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'.

A tempo, mas um pouco menos

Musical notation for measures 24-28. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-2. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-2. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'.

# III - Chorinho

Violin

"Cinco Miniaturas Brasileiras"  
Violino e Piano

Edmundo Villani-Côrtes  
Edição: João Paulo Faria

Vivo saltitante

*f*

6

12

*rall.*

*a tempo*

(3 1 4 3 3 3 2 1)

17

21

*mais rápido subitamente*

*f*

*ff*

*pizz.*

# IV - Cantiga de Ninar

Violin

"Cinco Miniaturas Brasileiras"  
Violino e Piano

Edmundo Villani-Côrtes  
Edição: João Paulo Faria

Con sord. *p*

7 *mf* *p* *mf* *poco rall.* **Tempo I** *p* III

12 *mf* *p* *mf* *poco rall.* **Tempo I** *p* III

18 *p* *poco rall.* **Tempo I** *p* III

23 *rall.* *a tempo (menos)* *rall.* *pp*

# V - Baião

Violin

"Cinco Miniaturas Brasileiras"  
Violino e Piano

Edmundo Villani-Côrtes  
Edição: João Paulo Faria

**Decidido**

*f*

8

16

*cantabile*

26

*marcato*

33

40

47

56

*p*

62

*mf*

2

V - Baião

67 *V*

73 *f*

78 *V*

85 *p cresc. poco a poco*

91 *mf cresc. poco a poco*

96 *f ff f*

102 *V*

109 *Affretando até o final* *ff*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "V - Baião". It consists of eight staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins at measure 67 with a dynamic marking of *f* and features several accents (*V*) and slurs. The music is characterized by rhythmic patterns typical of Baião, including eighth and sixteenth notes. At measure 73, the dynamic remains *f*. At measure 78, there is an accent (*V*) and a slur. At measure 85, the dynamic changes to *p* with the instruction *cresc. poco a poco*. At measure 91, the dynamic is *mf* with *cresc. poco a poco*. At measure 96, the dynamics are *f*, *ff*, and *f* with various accents and slurs. At measure 102, there are accents (*V*) and slurs. At measure 109, the instruction *Affretando até o final* is present, along with a dynamic marking of *ff* and a slur.

ANEXO II

CINCO MINIATURAS BRASILEIRAS – PARTE DO PIANO QUE FOI ALTERADA

4

I - Prelúdio

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 50 to 54, and the second system covers measures 55 to 55. Each system includes a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part.

**System 1 (Measures 50-54):**  
- **Vln.:** Measure 50 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with a first fingering (1) above it. A slur covers the next two notes, B4 and C5, with a first fingering (1) above the slur. Measure 51 continues with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. Measure 52 has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a second fingering (2) above it. Measure 53 features a descending eighth-note scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, with a *dim.* (diminuendo) marking below. Measure 54 ends with a quarter note G3, a quarter note A3 with a first fingering (1) above it, and a quarter note B3 with a third fingering (3) above it.  
- **Pno.:** Measure 50 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole note chord of G4, B4, and D5. Measure 51 has a whole note chord of G4, B4, and D5. Measure 52 has a whole note chord of G4, B4, and D5. Measure 53 has a whole note chord of G4, B4, and D5. Measure 54 has a whole note chord of G4, B4, and D5.

**System 2 (Measure 55):**  
- **Vln.:** Measure 55 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a quarter note G4 with a second fingering (2) above it, followed by a quarter note A4 with a first fingering (1) above it, and a quarter note B4 with a first fingering (1) above it. A slur covers these three notes. Measure 55 continues with a quarter note C5 with a fourth fingering (4) above it, a quarter note D5 with a first fingering (1) above it, and a quarter note E5 with a first fingering (1) above it. A slur covers these three notes. Measure 55 ends with a quarter note F#5 with a *V* (vibrato) marking above it, followed by a quarter rest. A *restez* (rest) marking is placed below the first measure of this system. A fermata is placed over the final note, and a second fingering (2) is written below the final measure.  
- **Pno.:** Measure 55 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole note chord of G4, B4, and D5. Measure 55 continues with a whole note chord of G4, B4, and D5. Measure 55 ends with a whole note chord of G4, B4, and D5.

# V - Baião

Score

"Cinco Miniaturas Brasileiras"  
Violino e Piano

Edmundo Villani-Côrtes  
Edição: João Paulo Faria

Decidido

The musical score is written for Violin and Piano in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of six systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a *f* dynamic marking. The second system includes a measure number '6' and features a *f* dynamic marking and a '4' finger marking above a violin note. The third system includes a measure number '12'. The fourth system includes a measure number '17' and features a *f* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2

V - Baião

Vln. <sup>23</sup> *cantabile*

Pno.

Vln. <sup>29</sup> *marcato*

Pno.

Vln. <sup>35</sup>

Pno.

Vln. <sup>41</sup>

Pno.

V - Baião

3

Vln. 47

Pno. 47

Detailed description: This system covers measures 47 to 52. The Violin part (Vln.) begins with a sixteenth-note triplet in measure 47, followed by a quarter note in measure 48, and a half note in measure 49. Measures 50-52 feature a triplet of eighth notes. The Piano part (Pno.) consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef, with dynamic markings *v* and *v*.

Vln. 53

Pno. 53

*p*

Detailed description: This system covers measures 53 to 58. The Violin part (Vln.) has a quarter rest in measure 53, followed by a half note in measure 54, and a sixteenth-note triplet in measure 55. Measures 56-58 continue with sixteenth-note triplets. The Piano part (Pno.) maintains the eighth-note accompaniment, with a long note in the treble clef in measure 55. A dynamic marking *p* is present in measure 55.

Vln. 59

Pno. 59

Detailed description: This system covers measures 59 to 62. The Violin part (Vln.) features continuous sixteenth-note triplets. The Piano part (Pno.) continues with the eighth-note accompaniment and chords, with a long note in the treble clef in measure 59.

Vln. 63

Pno. 63

*mf*

Detailed description: This system covers measures 63 to 68. The Violin part (Vln.) continues with sixteenth-note triplets, with a dynamic marking *mf* in measure 64. The Piano part (Pno.) continues with the eighth-note accompaniment and chords, with a long note in the treble clef in measure 63.

4

V - Baião

Vln. 68

Pno. 68

Vln. 73

Pno. 73

Vln. 77

Pno. 77

Vln. 82

Pno. 82

V - Baião

Vln. 88 *p* *cresc. poco a poco*

Pno. 88

Vln. 93 *mf* *cresc. poco a poco*

Pno. 93

Vln. 97 *f* *ff*

Pno. 97

Vln. 101 *f*

Pno. 101

6

## V - Baião

Vln. *Affretando até o final*

Pno.

Vln. *ff*

Pno. *ff*

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for the piece 'V - Baião'. The score is divided into two systems, measures 106-111. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is indicated as 'Affretando até o final'. The violin part features a melodic line with slurs and accents, while the piano part provides a rhythmic accompaniment with dense chordal textures. The piece concludes with a forte (ff) dynamic and a double bar line.