



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

FRANCISCO DARLING LOPES DO NASCIMENTO

OBRAS DIDÁTICAS ORIGINAIS PARA VIOLA E SUA UTILIZAÇÃO NO ENSINO DE GRADUAÇÃO NO BRASIL: INVESTIGAÇÃO E PANORAMA HISTÓRICO DE SEU DESENVOLVIMENTO.

ORIGINAL DIDACTIC WORKS FOR VIOLA AND THEIR USE IN UNDERGRADUATE COURSES IN BRAZIL: RESEARCH AND HISTORICAL PANORAMA OF THEIR DEVELOPMENT.

CAMPINAS

2017

FRANCISCO DARLING LOPES DO NASCIMENTO

OBRAS DIDÁTICAS ORIGINAIS PARA VIOLA E SUA UTILIZAÇÃO NO ENSINO DE GRADUAÇÃO NO BRASIL: INVESTIGAÇÃO E PANORAMA HISTÓRICO DE SEU DESENVOLVIMENTO.

ORIGINAL DIDACTIC WORKS FOR VIOLA AND THEIR USE IN UNDERGRADUATE COURSES IN BRAZIL: RESEARCH AND HISTORICAL PANORAMA OF THEIR DEVELOPMENT.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Dissertation presented to the Arts Institute at the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO

FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO

ALUNO: FRANCISCO DARLING LOPES DO NASCIMENTO,

E ORIENTADO PELO PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI.

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1865-8818>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

N17o Nascimento, Francisco Darling Lopes do, 1982-
Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil : investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento / Francisco Darling Lopes do Nascimento. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Emerson Luiz de Biaggi.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Viola. 2. Viola - Estudo e ensino. 3. Material didático. 4. Capricho (Música). I. Biaggi, Emerson Luiz de, 1961-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Original didactic works for viola and their use in undergraduate courses in Brazil : research and historical panorama of their development

Palavras-chave em inglês:

Viola

Viola - Study and teaching

Textbook

Caprice (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Emerson Luiz de Biaggi [Orientador]

Esdras Rodrigues Silva

Ricardo Lobo Kubala

Data de defesa: 22-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

FRANCISCO DARLING LOPES DO NASCIMENTO

ORIENTADOR - PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

MEMBROS:

1. PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

2. PROF. DR. ESDRAS RODRIGUES SILVA

3. PROF. DR. RICARDO LOBO KUBALA

Programa de Pós-Graduação em MÚSICA do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Campinas, 22 de agosto de 2017

Dedico este trabalho às minhas amadas e guerreiras mães, dona Fátima e dona Ana, à minha doce e delicada Mara, aos meus valorosos mestres e aos amigos e irmãos dessa vida. Dedico também ao inspirador Jorge Kizsely (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor e orientador, Prof. Dr. Emerson De Biaggi, pelo empenho, dedicação e por ter acreditado que seria possível a realização deste trabalho, além de toda a paciência para com minhas limitações.

Agradeço a todos os professores, tão fundamentais, que fizeram parte dessa caminhada. Em especial ao professor Ricardo Kubala, que me iniciou e inspirou este assunto e aos queridos professores da pós-graduação dos institutos de arte da UNICAMP e da UNESP pelas magnificas aulas complementares. Não posso deixar de agradecer de forma especial também, a cada um dos grandes professores de viola das universidades brasileiras, que prontamente se dispuseram a participar da nossa entrevista.

Agradeço ao apoio, carinho e entusiasmo da minha amada esposa Mara, sem o qual nos momentos mais difíceis, estaria perdido. Obrigado a minha família e minha avó Maria (*in memoriam*) que ainda em vida pode presenciar este meu avanço.

Quero agradecer também aos meus amigos pela paciência com meus sumiços e pelo apoio, sem eles a vida não seria igual: Jonatas, Douglas, Tiago, João, Cristiano, Jessé, Everton, Caio, Anderson, Gusta, Lemuel, Emmena, Nilson e tantos outros importantes.

Obrigado Bel Rebello pela valorosa fonte de pesquisa, amizade e dicas.

Obrigado a ABRAV pelo generoso convite e obrigado a UNICAMP pela oportunidade de aprofundar meus estudos.

*“For me, the story is in the sound, perhaps
perfection is in imperfection. I may never be as
virtuosic as a violinist, or as heroic as a cellist.
I’d rather play the imperfect instrument.”*

(Jennifer Stumm)

RESUMO

É senso comum entre os instrumentistas de cordas que existe pouco repertório original para viola e uma quantidade menor ainda de obras didáticas compostas originalmente para esse instrumento, como: Métodos, Estudos e Caprichos. Restaria assim aos violistas o uso de material transcrito, geralmente do violino, em seu processo de aprendizado. Buscando verificar a veracidade desta premissa e de que forma ela se formou no desenvolvimento histórico do instrumento, realizamos investigação bibliográfica, consultando livros, artigos e teses, bem como sites da internet, editoras e o currículo de conservatórios. Usamos autores como: Frédéric Lainé, Maurice Riley, Steven Lewis Kruse e Ulisses Carvalho da Silva entre outros. Também foi feita uma pesquisa com professores de 15 universidades brasileiras que lecionam em cursos de graduação em viola, objetivando descobrir o material pedagógico utilizado, de que forma esse material se relaciona com o processo histórico estudado e de onde vêm as tradições de ensino empregadas. Descobrimos farto e abundante material didático original para viola, de vários períodos e níveis, provando a imprecisão da premissa inicial. Por outro lado, constatamos incipiente utilização de obras originais nos cursos de graduação em viola no Brasil, fruto da replicação do ensino de obras transcritas. Contudo, constatamos o progressivo conhecimento e adoção das obras didáticas originais.

Palavras-chave: Viola. Obras didáticas. Métodos. Estudos. Caprichos.

ABSTRACT

It is common sense among string players that there is little original repertoire for the viola, and fewer didactic works composed exclusively for this instrument, such as: Methods, Studies and Caprices. Therefore, violists should be restricted to employing transcribed material, usually from the violin, in their learning process. In order to verify the veracity of this assumption, we did bibliographical research on books, articles and thesis, as well as on internet sites, publishers and curricula of conservatories. We use authors like: Frédéric Lainé, Maurice Riley, Steven Lewis Kruse and Ulisses Carvalho da Silva among others. We also carried out a research with 15 professors at Brazilian universities, in the scope of undergraduate viola courses, in order to find out what pedagogical material is employed, in what way this material is related to the historical process studied and where the teaching traditions employed come from. The results of this investigation revealed a vast and abundant didactic material originally composed for the viola, from various periods and technical levels, proving the imprecision of the initial premise. On the other hand, the use of original works is still incipient in undergraduate courses in Brazil, result of the replication of teaching transcribed works. However, we note the progressive knowledge and adoption of original didactic works.

Key words: Viola. Didactic Works. Methods. Studies, Caprices.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 Divisão do estudo segundo Flesch	20
Figura 2 Partes da viola	32
Figura 3 Viola modelo Otto Erdesz.....	37
Figura 4 Viola modelo Hiroshi Iizuka.....	37
Figura 5 Viola arpa.....	38
Figura 6 Viola Contralto modelo Vuillaume.....	38
Figura 7 Viola Pellegrina.	39
Figura 8 Viola modelo Tertis.....	39
Figura 9 Modelo Stradivari 38,8 cm e Viola-Alta 48,5 cm,.....	44
Figura 10 Anonyme français, Bal à la cour des Valois Vers 1580.....	46
Figura 11 Balthasar de Beaujoyeux. (1582). Balet Comique De La Royne.....	47
Figura 12 Chrétien Urhan.....	75
Figura 13 Professor Théophile Laforge.....	81
Figura 14 Conservatório de Bruxelas.....	83
Figura 15 Hermann Ritter.....	85
Figura 16 Lillian Fuchs.....	88
Figura 17 Maurice Vieux.....	91
Figura 18 Professores do conservatório de Paris.....	100
Figura 19 Universidades no Brasil	120
Figura 20 Cursos mais antigos.....	122
Figura 21 Local de formação dos professores	124
Figura 22 Locais e níveis de cursos.....	127
Figura 23 Nacionalidade dos professores.....	130
Figura 24 Formação como instrumentista	134
Figura 25 Ranking dos mais citados.....	138
Figura 26 As 10 obras mais usadas na base do estudo	139
Figura 27 Parte da formação.....	140
Figura 28 Aplicabilidade aos alunos	143
Figura 29 Uso integral ou parcial	145
Figura 30 Conclusão das obras.....	147

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Primeiros métodos e livros de estudos e caprichos (1750-1830)	105
Tabela 2 O repertório pedagógico de 1835-1860	106
Tabela 3 O repertório pedagógico de 1870-1910	108
Tabela 4 O repertório pedagógico de 1910 à atualidade	110
Tabela 5 Universidades participantes	119
Tabela 13 Idade dos cursos.....	121
Tabela 12 Pioneiros nos cursos de viola.....	123
Tabela 6 Formação exclusiva no Brasil.....	125
Tabela 7 Formação no Brasil e exterior.....	125
Tabela 8 Professores relevantes citados	128
Tabela 9 Professores violinistas	131
Tabela 10 Professores violinistas / violistas	131
Tabela 11 Professores violistas	132
Tabela 14 Autores e obras mais usadas	135
Tabela 15 Obras conhecidas após formação.....	141
Tabela 16 Sequência de uso.....	143
Tabela 17 Uso parcial	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
DEFINIÇÕES	17
❖ Estudos, Etude	22
❖ Capricho	24
❖ Método ou escola.....	25
CAPITULO I - VIOLA	27
1. O INSTRUMENTO	27
1.1. A viola.....	27
1.2. Quem vem primeiro, viola ou violino?.....	29
1.3. As diferenças.....	32
1.4. A evolução do repertório	44
2. OS INSTRUMENTISTAS.....	66
2.1. O violista.....	66
2.2. O primeiro curso de viola e o Conservatório de Paris	77
2.3. Os professores de viola e o material didático aplicado por eles	82
2.4. O ensino de viola em outros países.....	91
3. AS OBRAS DIDÁTICAS	101
3.1. As obras técnicas compostas para viola.....	101
3.1.1. Primeiros métodos e livros de estudos e caprichos (1750-1830)	104
3.1.2. O repertorio pedagógico de 1830-1860	106
3.1.3. O repertorio pedagógico de 1860-1910	107
3.1.4. O repertorio pedagógico de 1910 à atualidade	109
3.1.5. Coleções de estudos originais.....	112
3.2. Levantamento de obras didáticas	114
CAPITULO II - O ENSINO NO BRASIL	119
1. PANORAMA HISTÓRICO DO ENSINO UNIVERSITÁRIO DE VIOLA NO BRASIL.....	119

2. SOBRE O MATERIAL UTILIZADO	134
3. DISCUSSÃO SOBRE OS DADOS	148
CONCLUSÃO.....	152
REFERÊNCIAS	157
APÊNDICES	161
Catálogo de obras didáticas originais para viola.....	161
Métodos, escolas:.....	161
Livros de estudos	164
Livros de caprichos	171
Quantidade de obras por país	172
Formulários da pesquisa.....	174
ANEXOS	182
Curriculum de alguns conservatorios europeus	182

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação o motor impulsionador foi a curiosidade. O autor do presente trabalho iniciou seus estudos no violino, conseqüentemente, utilizando material pedagógico tradicionalmente empregado para esse instrumento. Após 10 anos estudando violino, começa os estudos de viola e se depara com os mesmos vícios e dificuldades encontrados no violino, porém agora potencializados com as características do novo e (ao menos 20% maior) instrumento. Percebendo os mesmos desvios, talvez conseqüentes do uso do mesmo material, pois exatamente os mesmos haviam sido utilizados no violino, o professor de viola no curso de graduação¹, decidiu por apresentar então, um novo método. Com isso, ensinaria os mesmos fundamentos que achava necessário, porém com um material nunca estudado pelo autor. Este era originalmente escrito para viola, os *15 Estudos Característicos* de Lillian Fuchs² (1901-1995). A partir desse momento houve algum estranhamento, pois aqui, além dos fundamentos necessários a ambos instrumentos, eram introduzidos novos elementos. Uma linguagem tonal, porém, bem diferente daquela abordada nos métodos de violino, uma riqueza na exploração da região médio-grave do instrumento, assim como a exigência de uma sonoridade focada, controlada e dedilhados não comuns ao violino.

Nessa mesma linha, encontramos no encarte do CD *Lillian Fuchs: Complete Music for Unaccompanied Viola*³, assinado por Jeanne Mallow⁴(1966-), duas passagens reveladoras: "[...] concebida como uma forma de combater as dificuldades técnicas que ela encontrou como musicista" e "em todas estas suas obras, procura oferecer música de ordem prática para um

¹ Bacharelado em música com habilitação em viola, cursada na UNESP, entre 2008 e 2011, sobre orientação do Prof. Dr. Ricardo Kubala.

² Lillian Fuchs: violista, professora e compositora norte americana, ficou muito conhecida como quartetista e solista. Dedicou 65 anos ao ensino de música. Lecionou violino, viola e música de câmara em escolas como Manhattan School of Music, Juilliard School entre outras. Escreveu uma série de três livros de estudos para viola assim como algumas composições para este instrumento. Também deixou várias gravações do seu repertório viola.

³ MALLOW, Jeanne. **Lillian Fuchs: Complete Music for Unaccompanied Viola**. Naxos Rights International Ltd. Ontário-EUA, 2006. 2 CDs e encarte. Também neta de Lillian Fuchs e interprete do citado CD.

⁴ Jeanne Mallow: Violista e professora norte americana, descende de uma família com gerações de respeitados músicos, é neta da violista Lillian Fuchs de quem herdou sua viola Gasparo da Saló. Estudou com Josef Gingold, Daniel Phillips e Paul Kantor. Ensina na faculdade do Mannes College of Music e também ensina no Perlmann Music Program. Acesso em 07/06/2016.

violista lidar com problemas específicos do instrumento, ao invés de seguir a prática comum de adaptar estudos de violino para a viola”⁵.

Surgiram ao autor então diversas questões: naturalmente existem diferenças perceptíveis entre os instrumentos, mas quais são elas? Então existem métodos escritos para viola? Uma vez que os possíveis benefícios de sua utilização são aparentes, por que essas obras não são usadas frequentemente? Existem muitas delas? Onde e por que surgiram? No Brasil estas obras são utilizadas em outros cursos? Por que não existe um curso somente com métodos escritos para viola, assim como existem para violino, violoncelo e contrabaixo?

Dessa maneira, estruturamos um projeto de pesquisa, no qual se desdobraram as possibilidades das questões colocadas, as quais transformamos em hipóteses de trabalho. Para delimitar um objetivo palpável, levando em conta se tratar de tema bastante amplo, optamos por focar a pesquisa no âmbito de um curso de graduação em viola, com ênfase no que é feito no Brasil, tratando de material pedagógico que trabalha aspectos da técnica aplicada (conceito que será melhor delimitado mais à frente). Para melhor explorar e discutir essas questões, estruturamos uma sequência de assuntos à serem estudados ponto a ponto. Desta forma, buscamos compreender melhor cada aspecto envolvido nessa discussão, utilizando dados encontrados na bibliografia pesquisada para este trabalho.

Essa revisão da literatura, em busca de verificar as hipóteses desenvolvidas, está estruturada em 3 áreas relativas ao: instrumento, instrumentista e as obras didáticas, todas apresentadas no primeiro capítulo. Desta forma, poderemos entender de que forma esses aspectos se inter-relacionam. A revisão da literatura e o panorama histórico do desenvolvimento do instrumento se justificam, além do melhor entendimento, pela constatação, durante a pesquisa, da quase inexistência de livros, teses, dissertações ou artigos tratando, tanto do material didático original, quanto da história do instrumento, em nossa língua.

No segundo capítulo investigamos o ensino de viola em nível de graduação no Brasil. Através de questionários enviados a 15 professores, buscamos dados sobre o material didático empregado, a utilização de obras didáticas originais, assim como dados sobre a formação dos professores, procurando relacioná-los com as informações levantadas no primeiro capítulo. Desta forma, podemos verificar o que tem sido feito, buscando apresentar alguma contribuição com nosso trabalho, além de verificar as hipóteses formuladas.

⁵ No original: "[...] conceived as a means of tackling technical difficulties that she encountered as a player", "In all these she set out to offer music of practical use for a viola-players, dealing with problems peculiar to the instrument, rather than following the common practice of adapting violin studies for the viola"

Maurice Riley em seu livro *The History of the Viola (A História da Viola)*, de 1980, no capítulo XVII, faz o seguinte questionamento: “muito está acontecendo na Europa, América do Norte e Argentina, como é evidenciado pela vitalidade da viola nas sociedades de pesquisa em seus capítulos nacionais. O que está acontecendo no Brasil e nos outros países latino-americanos em relação à viola? ”⁶. Nesse sentido, além de verificar as hipóteses levantadas, buscamos trazer nossa contribuição relatando, ainda que parcialmente, o que tem sido feito no país, estimulando uma reflexão sobre o assunto.

⁶ No original: Much is happening in Europe, North America and Argentina, as is evidenced by the vitality of the viola Forschungsgesellschaft and its national chapters. What is happening in Brazil and the other Latin American countries regarding the viola?

DEFINIÇÕES

Para melhor delimitar e também esclarecer questões possivelmente ambíguas, achamos melhor buscar definições mais exatas para cada conceito apresentado, procurando estabelecer, através de exposição e reflexão, um significado claro para alguns termos que neste trabalho serão utilizados. Lembramos que *termo* é a menor unidade de representação do conceito, ou seja, uma palavra que condensa toda uma ideia a respeito de algo. Do ponto de vista científico, a adoção de termos seguros e bem definidos, quanto ao objeto de estudo, é uma ferramenta imprescindível. Segundo nosso questionário, que será apresentado mais à frente, foi possível notar a existência de confusão quanto ao significado dos termos. De fato, no senso comum as palavras *Método*, *Estudos*, *Exercícios* e *Caprichos*, que serão mais à frente abordadas, se confundem, podendo assumir significados diversos, não tendo assim uma unidade conceitual bem estabelecida.

De outra parte, existe também a necessidade de delimitar o âmbito onde esses termos serão empregados, o que é fundamental para entender onde está focado este trabalho. Para isso entre outras possibilidades usaremos a divisão do estudo de Flesch.

O Violinista e pedagogo alemão Carl Flesch⁷ (1873-1944), sem dúvida é um marco na história do violino. Deixou várias contribuições, como seu sistema de escalas, amplamente usado até os dias de hoje, e seu livro *The Art of Violin Playing (A Arte de Tocar o Violino)*, em dois volumes. Também deixou um sistema de ensino muito difundido e respeitado, seguido e desenvolvido por nomes como Max Rostal⁸ (1905-1991) e Berta Volmer⁹ (1908-2000) entre

⁷ Carl Flesch, violinista e professor húngaro. Iniciou seus estudos de violino aos sete anos e com 10 iniciou a estudar no conservatório de Viena primeiramente com Josef Maxintsak e depois com Jakob Grün (1837-1916). Aos 17 anos ingressou no conservatório de Paris e foi aluno de Eugène Sauzay (1809-1901) e Martin Marsick (1847-1924). Reconhecido solista Flesch tocou com músicos como: Pablo Casals (1876 - 1973); George Enescu (1881 - 1955); Fritz Kreisler (1875 - 1962); Arthur Schnabel (1882 - 1951), entre outros. Como professor ensinou em Bucharest 1897-1902, Amsterdam 1903-08, Philadelphia 1924-28 e em Berlin 1929-34. Entre seus alunos mais famosos estão: Ivry Gitlis (1922-), Ida Haendel (1924-), Josef Hassid (1923 - 1950), Ginette Neveu (1919 - 1949), Max Rostal (1905 - 1991), Corrado Romano (1920-2003), Henryk Szeryng (1918 - 1988), Berta Volmer (1908-2000) entre outros. Escreveu importantes obras pedagógicas, *The Art of Violin Playing*, em 2 volumes e *Scale System*, Bastante usado e difundido livro de escalas e arpejos. Escreveu também sua autobiografia, *The Memoirs of Carl Flesch* de 1957.

⁸ Max Rostal: Violinista e pedagogo naturalizado inglês, foi discípulo e assistente de Carl Flesch. Ensinou violino na Hochschule de Berlin, no Guildhall School of Music em Londres, na Musikhochschule de Colônia e no conservatório de Berna. Formou vários violinistas como os membros do Quarteto Amadeus, Uto Ughi, Thomas Zehetmair, Ulf Hoelscher, Leon Spierer, Edith Peinemam, Igor Ozim, Thomas Brandis entre outros. (BOSISIO, 2005, p. 106). Inclusive muitos brasileiros foram seus alunos, como o próprio Paulo Bosisio.

⁹ Berta Volmer: ex-aluna de Carl Flesch e posteriormente assistente de Max Rostal na Musikhochschule em Colônia, professora titular da cadeira de viola na mesma instituição. (BOSISIO, 2005, p. 106). Escreveu um método para viola em 2 volumes chamado Bratschenschule.

outros. *A divisão do estudo*, publicada no livro de Flesch é fundamental para entendermos onde estamos investigando possíveis mudanças. Nos explicam Lavigne¹⁰ e Bosísio¹¹ (1999) no que consiste essa divisão do estudo:

“Ele [Flesch] enfatiza que, para ser um bom executante o violinista deve dominar três áreas estreitamente relacionadas. A primeira seria a *técnica geral*, que envolve uma completa formação da mecânica de ambos os braços, com o objetivo de que o aluno venha a conseguir executar todos os efeitos sonoros que são requisitados pelo repertório; a segunda, a *técnica aplicada*, consiste no desenvolvimento da capacidade de resolver racionalmente, eventuais dificuldades técnicas surgidas ao longo de determinada composição; finalmente a *concepção artística*, que pressupõe uma total liberdade de espírito adquirida através do domínio dos aspectos mecânicos, permite ao interprete expressar-se artisticamente por meio do seu instrumento. Este modelo teórico da origem a um método de estudo, subdividido em 4 blocos de trabalho diário: *mecânica, escalas, estudos e repertório*” (LAVIGNE e BOSISIO, 1999, p. 3)

Em outras palavras, para aprender a tocar um instrumento, o estudante deve se dedicar aos estudos de maneira abrangente. Este tempo de estudo Flesch divide em três fases: *técnica geral*, *técnica aplicada* e *concepção artística*, as quais recebem distintos materiais didáticos para seu desenvolvimento. Uma vez que na fase de estudo *técnica geral*, usa-se tanto para violino como viola (salvo pequenas adaptações da técnica peculiar à viola), a mesma mecânica de ambos os braços, não encontramos prejuízo algum no compartilhamento de obras didáticas para este fim, nesta fase do estudo. Portanto, não trataremos deste aspecto neste trabalho.

Seguindo, o próprio Flesch define em seu livro a fase *técnica aplicada* da seguinte forma: “Quando utilizamos essas habilidades adquiridas [desenvolvimento da "mecânica" de ambos os braços na primeira fase] para [estudar,] executar e superar as dificuldades técnicas específicas que estão contidas em uma obra musical, estamos lidando com técnica aplicada: violino tocado como uma ciência.”¹² (FLESCH, 2000, p. 1, tradução nossa, colchetes do autor).

Como bem definiu Flesch, *técnica aplicada* são dificuldades ou combinações de dificuldades técnicas específicas, que poderão ser encontradas em uma obra musical ou em um repertório. O que é fundamental para a discussão deste trabalho, é que as dificuldades apresentadas nos livros de estudos e métodos de violino, são realmente específicas, aparecerão futuramente em obras musicais do repertório violinístico. Ou seja, o trabalho da *técnica aplicada* irá preparar o jovem músico para superar o que é comum no dia a dia do violinista e

¹⁰ Antonio Lavigne: Violista e professor aposentado da UNIRIO.

¹¹ Paulo Bosísio: violinista e pedagogo brasileiro, foi aluno de Max Rostal na Alemanha e Suíça. Professor de violino na UNIRIO com reconhecidos alunos em diversas atuações no Brasil e no mundo.

¹² No original: “When we utilize these acquired abilities [development of the "mechanics" of both arms] to execute and overcome the specific technical difficulties which are contained in a musical work, we are dealing with applied technique: violin playing as a science.”

seu repertório, seja em música de câmara, orquestra ou obra solo. Deste modo, a fase *técnica aplicada*, (assim como a fase *técnica geral*), vem sendo usada e tratada como também igual para ambos os instrumentos, violino e viola. Isso se dá pelo uso das mesmas obras didáticas, onde violistas geralmente utilizam material transcrito do violino. Ao utilizar obras transcritas, o violista acaba se preparando para enfrentar dificuldades e especificidades daquele que não é seu principal repertório ou função. Muitos dos desafios são iguais para ambos os instrumentos e justificam o uso e o sucesso desta longa prática do uso de transcrições. Não obstante, parte importante das especificidades características da viola, seu repertório e função, são deixadas sem trabalho ou ênfase, perdendo em eficiência por dedicar tempo a especificidades de outro instrumento e função.

Aqui é onde se concentra o objeto deste trabalho, pois sustentamos a hipótese de que existe, pode e deve ser utilizado material didático criado exclusivamente para viola. É fato que a função da viola, tanto na orquestra quanto em grupos de câmara, é distinta daquela exercida pelo violino. Quanto ao repertório solístico inclusive, deve-se levar em conta, que a maior parte do mesmo para viola, é bastante recente, e tem uma linguagem bem diversa daquela abordada nas principais obras didáticas para violino. Flesch (2000, p. 91), inclusive faz críticas quanto a criação de novas obras didáticas, para cobrir os novos desafios do repertório. Os próprios violinistas experimentam esta carência, em relação a material com mais ênfase nos desafios inerentes da função de segunda voz em grupos orquestrais ou camerísticos. Portanto, investigar se existem obras didáticas originais para viola, que preparem o jovem estudante para estas peculiaridades e avanços no repertório, nos parece bastante justificável. Pois podem existir diversas vantagens na prática de utilizar *métodos*, *livros de estudos* e *caprichos* originais, desde que estas obras atendam à realidade do repertório, função, futuras dificuldades e peculiaridades encontradas pelos violistas, tão bem, quanto vem atendendo, em geral, as necessidades dos violinistas e violoncelistas. Acreditamos que este material tem potencial para aumentar, significativamente, a eficiência no estudo, aprendizado e performance do jovem violista. Como veremos em outras seções, localizamos farto material didático, compostos exclusivamente para viola, com vários níveis e de vários períodos estilísticos. Pesquisar se estas obras já são utilizadas nos dará também, uma dimensão de potenciais benefícios.

Por fim, quanto à fase da *concepção artística*, normalmente já não se misturam materiais, pois, os repertórios são distintos, sejam eles solo, partes de música de câmara ou orquestral. Dessa maneira, não vemos necessidade de abordá-la nesse estudo. Não obstante, é importante apontar que esta última fase é profundamente ligada e influenciada pela anterior.

Flesch inclui também na fase *técnica aplicada* o estudo de escalas. Existem diversos *livros de escalas* escritos para violistas, como por exemplo as obras de Kimber, Laforge, Barber e Primrose, mas este item não faz parte do escopo deste trabalho e também não será abordado aqui, apesar de reconhecermos seu valor no desenvolvimento da mão esquerda, exercícios de arco e habilidades harmônicas. Entretanto, citaremos algumas obras desse e de outros tipos de material didático no fim do primeiro capítulo.¹³

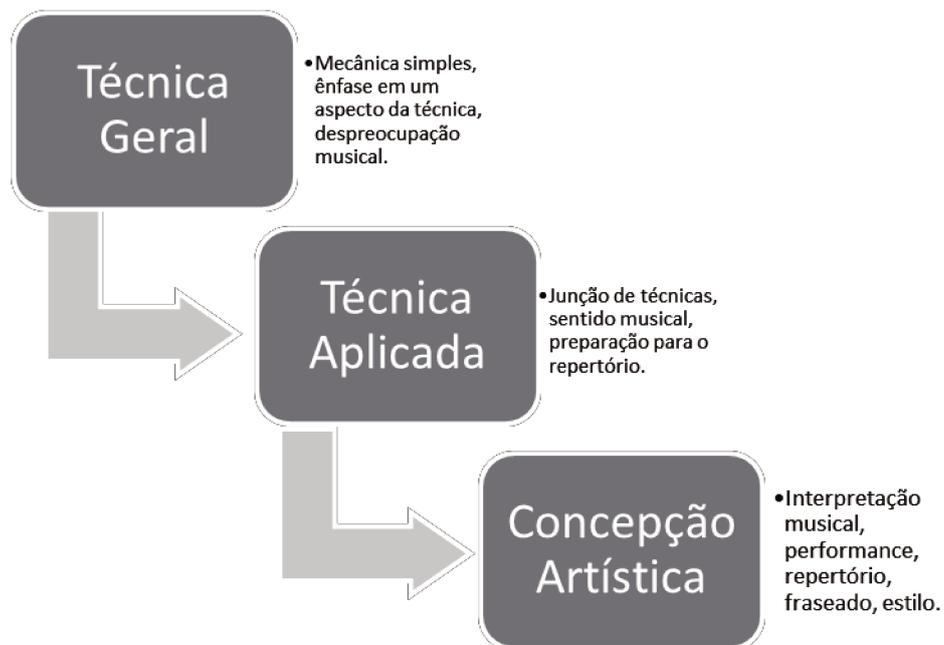


Figura 1 Divisão do estudo segundo Flesch

Uma vez delimitada a área de atuação deste trabalho, passaremos as definições de alguns termos ou gêneros de *MATERIAL DIDÁTICO* ou *OBRAS DIDÁTICAS*. É muito importante frisar que estes termos, tanto no singular quanto no plural, serão usados neste trabalho como,

¹³ Ver seção: 3.2. Levantamento de obras didáticas.

termo genérico a qualquer obra que se dedique ao ensino do estudante, não caracterizando nenhum gênero específico de obra como definiremos à frente.

Exercícios¹⁴

No verbete sobre *estudo* (Fr. Étude) em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, tradução nossa), podemos encontrar uma diferenciação entre os termos, *Estudo* e *Exercício*, apesar de ambos terem no passado, significado a mesma coisa.

Embora estudo foi uma vez o mesmo que exercício (Fr. Exercise: Ale. Übung: It. Esercizio), o último termo agora normalmente implica em uma figura de curta duração ou passagem a ser repetida ad lib. mesmo inalterada, em diferentes graus da escala ou em várias claves. A distinção é ilustrada nos estudos op. 3 (1832) de Schumann, que são precedidos por curtos Übungen baseados em dificuldades técnicas encontrados nos próprios estudos.¹⁵

Apel (1969, tradução nossa), também no verbete *Etude* no *Harvard Dictionary of Music*, acrescenta; “Etudes são escritos na forma de uma peça completa, exercícios de dedos são fórmulas curtas que têm de ser repetidos diversas vezes, tanto na mesma afinação, como em movimento através dos graus da escala. Muitos professores modernos preferem os exercícios de dedo porque eles são mais eficientes que estudos.”¹⁶

Flesch (2000, p. v, prefácio), nos mostra sua visão sobre exercícios citando o pedagogo e violinista Otakar Ševčík¹⁷ (1852-1934): “ele mostrou, pela primeira vez, que dentro de certos limites e com o uso apropriado de seus exercícios, era possível para o violinista desenvolver

¹⁴ Apesar de não fazer parte do escopo delimitado neste trabalho, graças à similaridade com os próximos termos, achamos justificável, fazer esta breve definição do termo *Exercício*.

¹⁵ No original: “Although a study was at one time the same as an exercise (Fr. Exercise: Ger. Übung: It. Esercizio), the latter term now usually implies a short figure or passage to be repeated ad lib, whether unaltered, on different degrees of the scale or in various keys. The distinction is illustrated by Schumann's Studien op. 3 (1832), which are preceded by short Übungen based on technical difficulties found in the studies themselves.”

¹⁶ No original: “etudes are written in the form of a complete piece, finger-exercises are short formulae which have to be repeated many times, either on the same pitch, or moving through the degrees of the scale. Many modern teachers prefer the finger-exercises because they are more efficient than etudes.”

¹⁷ Otakar Ševčík, violinista e pedagogo tcheco. Iniciou seus estudos de violino com seu pai e posteriormente no período entre 1866 e 1870 estudou com Antonín Bennewitz (1833-1926) no conservatório de Praga. Como professor ensinou em Kiev, Praga e em Viena. Entre seus alunos estão: Efrem Zimbalist (1890-1985), Marie P. Hall (1884-1956) e Jan Kubelík (1880-1940) entre outros. Seus alunos fizeram bastante sucesso em concursos, o que logo chamou atenção para seu professor. Ševčík ficou mundialmente famoso por seus vários livros de exercício, abordando as mais diversas faces da técnica violinística.

suas habilidades para um ponto onde poderia dominar problemas técnicos cujas soluções, até então, tinham sido alcançadas apenas por poucos.”¹⁸, e acrescenta sobre a obra de Sevcik:

[...] isso precisa ser afirmado que para nós, apenas a sua atividade como escritor teórico é de interesse. A peculiaridade do método inventado e com teimosia perseguido até suas últimas consequências, reside no abandono, beirando a exclusão total, de qualquer conteúdo musical em favor dos aspectos técnicos. Os Estudos de Kreutzer, Rode e Dont são afinal, composições musicais, enquanto Sevcik, sequer tenta dizer absolutamente nada musical. Ele só pensa em tratar de problemas técnicos, ignorando totalmente forma ou conteúdo musical.”¹⁹ (FLESCH, 2000, p. 92, tradução nossa)

Usaremos então neste trabalho o termo *Exercício*, como a ideia de extratos, pequenos fragmentos ou ainda formulas destinadas ao aperfeiçoamento técnico, explorando o máximo de possibilidades e variações através, muitas vezes, do isolamento de apenas um aspecto técnico a ser estudado. São caracterizados também por grande repetição destes padrões. Podemos citar como exemplo de livros de exercícios as obras de: Sevcik, Schradieck, Sitt, Dancla entre outros. O *exercício* é desprovido de sentido artístico, servindo unicamente para resolução de problemas técnicos e desenvolvimento mecânico de ambos os braços. Além de desenvolver a mecânica de ambos os braços, devido a sua aridez, repetitividade e monotonia, os exercícios sempre estão, segundo Flesch (2001), na fase *técnica geral*, devido à necessidade de descanso e concentração mental, comuns ao início da seção de estudos.

❖ Estudos, Etude

Segundo o New Grove Dictionary of Music and Musicians (STANLEY SADIE, 2001), *Estudo* significa uma peça instrumental, usualmente com alguma dificuldade, desenvolvida primariamente para explorar e aperfeiçoar uma faceta escolhida da execução técnica, mas ainda tendo algum interesse musical. Para Flesch, apesar de não fazer diferenciação entre *estudo* e *capricho*, define *estudo* como:

¹⁸ No original: He showed for the first time that, within certain limits and with appropriate use of his exercises, it was possible for the violinist to develop his skills to a point where he could master technical problems whose solutions had hitherto been achievable only by the few.

¹⁹ No original: “it needs to be stated that for us, only his activity as a theoretical writer is of interest. The peculiarity of the method invented and stubbornly pursued to its ultimate consequence, lies in the neglect, bordering on total exclusion, of any musical content in favor of the technical aspects. The etudes of Kreutzer, Rode and Dont are after all musical compositions, while Sevcik does not at all try to say anything musical. He only intends to deal of technical problems, totally ignoring form or musical content.”

[...] parte da técnica aplicada, partindo desse ponto de vista onde estes combinam vários elementos da técnica geral. Usualmente são curtas, composições independentes. No entanto, eles geralmente não têm o valor musical de composições, que deve a sua criação unicamente à inspiração musical. Eles não se prestam à apresentação pública, e sua finalidade é principalmente ampliar as habilidades técnicas do estudante.²⁰ (FLESCHE, 2000, P. 91, tradução nossa).

Já o Harvard Dictionary of Music, usa a definição: “uma peça concebida para ajudar o aluno de um instrumento no desenvolvimento de sua capacidade mecânica e técnica. Normalmente um estudo é dedicado inteiramente a um dos problemas especiais da técnica instrumental, como escalas, arpejos, oitavas, cordas duplas, trinados, etc.”²¹ (APEL, 1950, p.249, tradução nossa).

Outra definição nos é oferecida por Grout e Palisca (1988, p. 598), “*Étude*, ou estudo, é, como o próprio nome indica, uma peça primariamente destinada ao aperfeiçoamento da técnica de execução; por conseguinte, cada estudo é, regra geral, consagrado a uma determinada aptidão técnica e baseia-se num único motivo musical.”

Existe outra problemática com o termo *estudo*, pois normalmente o substantivo *estudo*, não vem sozinho, vem em grupo, chamados de *estudos*, ou seja, apenas o plural de *estudo*. Pode parecer normal ou óbvio, mas isso cria certa confusão, como por exemplo, quando alguém questionado sobre quais *estudos* está usando, poderia responder alguns da mesma obra, misturar vários autores e obras ou ainda, misturar gêneros, o que é mais comum. Por outro lado, se perguntada que *métodos* usa, provavelmente responderia por autores ou obras únicas, uma vez que o termo *método* tem um caráter aglutinador, mesmo sendo o termo inapropriado para isso.

A flexão do verbo *estudar*, no presente do indicativo *estudo*, pode contribuir para insegurança e confusão, quando usado no sentido da ação, como por exemplo: qual a importância do estudo? O que é estudo?

Diante destes problemas linguísticos, qual a solução? Barret em *The Viola (A Viola)* (1978, preface, tradução nossa) usa o termo *book of studies* (livro de estudos), Flesch (2000, prefácio, tradução nossa) usa *collection of studies* (coleção de estudos), e Lainé em *L’alto (A viola)* (2010, p. 110, tradução nossa) usa *ensemble d’études*, (conjunto, grupo de estudos). Talvez a palavra livro, coleção ou conjunto tenha ficado omitida em nossa linguagem cotidiana,

²⁰ No original: [...] part of applied technique, from the point of view that they combine various elements of general technique. Usually they are short, independent compositions. However, they usually lack the musical value of compositions which owe their creation to musical inspiration alone. They do not lend themselves to public performance, and their purpose is mainly to enlarge the technical abilities of the player.

²¹ No original: “A piece designed to aid the student of an instrument in the development of his mechanical and technical ability. An etude is usually devoted entirely to one of the special problems of instrumental technique, such as scales, arpeggios, octaves, double stops, trills, etc.”

causando essa homonímia. Quando querem ser mais claros, os próprios escritores recorrem ao uso de um destes qualificadores (coleção, conjunto ou livro). Contudo, a adoção do uso contínuo de um qualificador certamente diminuiria, ou até acabaria, com a possibilidade de equívocos. Tornaria claro o termo.

Após esta exposição e reflexão sobre várias definições do termo, podemos entender *estudo*, como uma composição musical criada para abordar uma ou mais dificuldades técnicas, mas dentro de um contexto musical, simulando o que poderá ser encontrado no repertório artístico, fazendo uma ponte entre a mecânica e a inspiração artística, pois a técnica sem um sentido musical não tem razão de ser, e a expressão artística não pode ser plenamente realizada com limitações da técnica (FLESCHE, 2000, p. 92-94). O *estudo*, portanto, figura sempre na etapa de *técnica aplicada*, pois da forma como é pensado, não se presta a execução pública, segundo a visão de Flesch (2000, p. 91). Também o termo *Livro de estudos* será usado para referirmo-nos ao plural de estudos, ou seja, um conjunto de *estudos*, sendo estes entendidos como uma obra completa. Para a opção do qualitativo livro, foi levado em consideração o uso comum dessa palavra em português em detrimento de outras. Certamente não ignoramos que alguns *estudos*, têm um caráter mais mecânico e de *exercício*, contudo, por ainda ter um sentido musical e geralmente uma extensão considerável, continuaremos a usar o termo *estudo*.

❖ Capricho

Certamente os *24 Caprichos de Paganini*²² são os mais famosos exemplos deste gênero no âmbito abordado. A diferença entre *capricho* e *estudo* não é bem delimitada, nem mesmo pelos próprios compositores, pois vem assumindo diferentes conceitos com o passar do tempo. O New Grove Dictionary of Music and Musicians (STANLEY SADIE, 2001, tradução nossa) começa seu verbete para capricho da seguinte forma: “o termo tem sido utilizado em uma desconcertante variedade de maneiras, obras intituladas ‘Capriccio’ abrangem uma ampla gama de procedimentos e formas, bem como uma grande variedade de meios de execução, vocal e instrumental”²³. E continua: “ ‘Capriccio’ não significa uma técnica musical específica ou

²² Compostos pelo violinista e virtuose italiano Niccolò Paganini, estes caprichos representam um dos mais altos níveis da técnica violinística.

²³ No original: “The term has been used in a bewildering variety of ways, works entitled ‘capriccio’ embrace a wide range of procedures and forms, as well as a great variety of performing media vocal and instrumental.”

estrutura, mas sim uma disposição geral para o excepcional, o excêntrico, o fantástico e o aparentemente arbitrário.”²⁴

Na visão de Buckles (2003, p. 1, tradução nossa), “No repertório do violino, o capricho tem servido tradicionalmente da mesma forma que o estudo, quer dizer, como uma peça de estudo”²⁵. Já Farrell (2004, p. 6, tradução nossa, colchetes do autor) define:

Capricho ‘do italiano capriccio’ tem uma linhagem musical ligeiramente mais complexa. O termo era usado no século dezoito para descrever peças ou passagens que eram virtuosísticas e improvisatórias (caprichosas) em caráter. No século dezenove, capricho passou a ser usado como um tipo particular de estudo virtuoso e musicalmente satisfatório.²⁶

Mesmo sendo de difícil definição, com base nas fontes citadas e nas análises feitas, podemos entender *capricho* como: obra didática, semelhante ao *estudo*, no entanto em sua essência, dedica-se a explorar os mais altos graus da técnica e da expressão musical, assumindo um caráter virtuosístico e livre na sua criação. Pode abordar um ou mais fundamentos da técnica, mais sempre em seus mais altos limites de possibilidades. O *capricho* normalmente é dedicado aos alunos mais avançados, apresentando um nível mais intrincado e sofisticado da *técnica aplicada*. Pode aparecer com vários nomes como; *estudo*, *preludio*, *escola*, *matinas* entre outros, mas conservando sempre seu caráter e essência.

❖ Método ou escola

A melhor caracterização deste tipo de obra vem após a fundação do Conservatório de Paris em 1795. Nessa instituição os primeiros professores foram incumbidos de escrever todo o conhecimento que os alunos deviam aprender durante o curso escolhido, passo a passo, e aplicável a todos, o *Método*. Já existiam obras com esse nome antes do conservatório, porém como afirma Santos (2011, p. 60) estes eram “bem à moda dos antigos tratados e manuais setecentistas”. O *método* também pode ser encontrado com o nome de *Escola*, isso reflete a

²⁴ No original: “Capriccio” does not signify specific musical technique or structure, but rather a general disposition towards the exceptional, the whimsical, the fantastic and the apparently arbitrary. ”

²⁵ No original: In the violin repertoire, the caprice has traditionally served in the same capacity as the etude, that is, as a study piece.

²⁶ No original: Caprice (from the Italian capriccio) has a slightly more complex musical lineage. The term was used in the eighteenth century to describe pieces or passages that were virtuosistic and improvisatory (capricious) in character. In the nineteenth century, caprice came to be used as a particular type of virtuosic, and musically satisfying, study.

forte influência do conservatório, que imprime a estas obras todo o seu direcionamento pedagógico e todo o curriculum que deve ser seguido por seus alunos, padronizando assim sua formação.

Para Lainé (2010, p. 98, tradução nossa): “O princípio do método é frequentemente testemunhar as últimas realizações da técnica instrumental e propor uma série de maneiras de adquiri-las”.²⁷ Já para Santos (2011, p. 4):

São os documentos musicais redigidos com o propósito de mostrar todos os estágios da formação musical específica, de uma maneira progressiva, abrangente e clara. [...] esse gênero de documento [tem] o papel de principal ferramenta utilizada no sistema de ensino coletivo, onde o método sintetiza um curso completo.

Este tipo de obra sofreu modificações durante o tempo, mas o que a difere de outros gêneros didáticos é a sua função e amplitude. É um modelo de ensino criado por um pedagogo para seu uso ou para guiar outros professores, no caminho de como levar o aluno de um determinado ponto a outro, podendo ser replicado com todos alunos de uma classe ou instituição. Para tanto, podemos encontrar nos métodos, diversas ferramentas de ensino como: exercícios, estudos, caprichos, escalas, teoria musical, rudimentos e filosofia do instrumento, duetos, excertos orquestrais e camerísticos, peças musicais. Geralmente o *método* é escrito em ordem progressiva e em várias partes, seções de *ferramentas didáticas*²⁸ ou até volumes. Este tipo de obra pode ainda conter todas as fases da *divisão do estudo*, aquelas definidas por Flesch (2000) e adotada por nós. Cabe ainda mencionar a este respeito, que nosso foco residirá neste gênero didático, apesar de sua amplitude, por conta dos *estudos* e *caprichos* ou similares, pertencentes à fase da *técnica aplicada*, contidos nessas obras.

Para este trabalho então, deverá se entender por *método*, toda obra didática que tenha o caráter de compêndio, utilizando outros gêneros didáticos como ferramentas para o ensino completo de um estudante. Um método pode conter *exercícios*, *estudos* e *repertório* entre outros gêneros. Não obstante, os gêneros como; *exercício* e *estudo* entre outros, não são e não contêm um método.

²⁷ No original: Le principe de la méthode est souvent de témoigner des derniers acquis de la technique instrumentale et de proposer une serie de moyens pour les vaincre.

²⁸ Ferramentas Didáticas: gêneros didáticos como; *exercícios*, *estudos*, *peças musicais*, etc. usados como ferramenta para atingir o objetivo do método.

CAPITULO I - VIOLA

1. O INSTRUMENTO

1.1. A viola

Não é um violino? Essa talvez seja uma das frases bastante recorrentes quando se fala ou mostra-se pela primeira vez uma viola. Este instrumento é frequentemente confundido devido à grande semelhança com outro membro mais famoso da família das cordas friccionadas, o violino.

Contudo, apesar de ser sustentada e tocada da mesma forma, e com componentes exatamente iguais ao de um violino, a viola tem peculiaridades que a definem. Ela pode aparecer em formatos diferentes, tamanhos dos mais variados, em nossos dias desde 38 até 48 cm de comprimento ou mais²⁹. É o caso da viola feita por Andrea Guarneri (1626-1698), usada pelo violista Willian Primrose³⁰ (1904-1982), originalmente com 48cm. Além disso, também recebe nomes bem diferentes, *Viola*, *Alto*, *Tenor*, *Quintte*, *Bratschen*, *Violeta*, *Viola d'arco*. No Brasil, o nome adotado foi *Viola*, a mesma denominação dada a outro instrumento bastante popular no país, a chamada *viola caipira*³¹ ou somente viola. Por outro lado, em Portugal esse instrumento é conhecido como *Viola d'arco* e no passado *Violeta*, nomes que se tivessem sido adotados no Brasil evitariam qualquer ambiguidade. No entanto, provavelmente por influência das constantes companhias italianas de ópera ou dos imigrantes que se instalaram no país, o termo consagrado para designar este instrumento prevaleceu o termo do italiano, *Viola*.

Em grupos musicais cada instrumento normalmente tem uma função, e a viola tem a sua como intermediária, de acompanhamento, de preenchimento harmônico. Por conta disso não

²⁹ Medida unicamente do comprimento da caixa acústica do instrumento.

³⁰ Willian Primrose: Violista e professor escocês, ficou conhecido como solista e virtuoso na viola, solando com diversas orquestras pelo mundo. Editou e transcreveu diversas obras para viola além de escrever alguns livros. Como professor, ensinou em diversas instituições como: Curtis Institute of Music, University of Southern California, Tokyo University of the Arts, Sydney Conservatory entre outras. Em 1979 em sua homenagem, foi criado a Primrose International Viola Competition, primeira e importante competição para violistas.

³¹ A viola caipira pertencente à família das guitarras, foi provavelmente uma adaptação dos instrumentos vindos com os portugueses.

desempenha papel tão proeminente nos grupos musicais e historicamente costumava estar relegada às funções mais simples, diferentemente do violino e do violoncelo. O arco da viola, apesar de aparentemente igual ao do violino, é mais pesado, possui uma espessura de crina maior, e muitas vezes é ligeiramente mais curto.

Quanto à leitura musical, a viola é o único instrumento da orquestra a usar uma clave diferente, a clave de Dó na terceira linha. Alguns outros instrumentos, como o violoncelo e o fagote, em algumas passagens também utilizam a clave de dó, contudo na quarta linha. Cabe mencionar, que pode também aparecer nas partes de viola a clave de sol, nas passagens mais agudas, portanto os violistas devem conhecer as duas claves.

O tamanho ideal para a viola, em relação a proporção entre violino e violoncelo, deveria ser aproximadamente 54 cm (RILEY, 1980, p. 229) e (REBELLO, 2011, p. 27). Entretanto o instrumento com essa medida se tornaria inexequível, como demonstraremos mais à frente no tópico (1.3. Sobre as diferenças). Os primeiros *Luthiers*³² construíam a viola em dois tamanhos diferentes, uma menor na voz de contralto e outra maior na voz de tenor (LAINÉ, 2010, p. 8). Como veremos mais à frente, a partir do século XVIII, passou-se a usar violas menores. Por outro lado, violas menores, apesar de maior conforto e exequibilidade, têm menos potência, principalmente na corda dó. Com o aumento do tamanho das orquestras e das exigências atuais, o movimento é contrário e desde pouco antes do século XX, alguns violistas vêm defendendo o uso de violas maiores.

Uma das características mais marcantes deste instrumento é seu som nasal, assim como um timbre mais escuro e menos penetrante, comparado ao violino ou ao violoncelo (REBELLO, 2011, p. 36). Essa característica se dá por conta de características acústicas relacionadas ao tamanho e às proporções do instrumento e por outro lado, quanto mais próximo do tamanho ideal, mais o instrumento vai ganhando potência sonora, perdendo sua sonoridade característica.

Importantes luthiers construíam violas em vários tamanhos como: Andrea Amatti, Gasparo da Saló, Antonius Stradivarius, Andrea Guarneri, Paolo Antonio Testore, Joannes Baptista Guadagnini, Pietro Giovanni Mantegazza, Lorenzo Storione, Jacobus Stainer, Georg Klotz, Daniel Parker, Benjamin Banks, Jean Baptiste Vuillaume entre outros. Vários experimentos são feitos até os dias de hoje, buscando harmonizar características, aparentemente incompatíveis, de tamanho, sonoridade e conforto.

³² Nome dado ao artesão que repara, planeja e constrói instrumentos.

1.2. Quem vem primeiro, viola ou violino?

Os principais livros que contam a história do violino e viola, geralmente começam por um capítulo descrevendo o surgimento destes instrumentos. Existe muita controvérsia e mitos, e por vezes essa questão parece ser tratada como forma de justificar certa, subjugação ou não de um instrumento ao outro por conta da suposta, ancestralidade. No senso comum alguns dão o título de precursor da família ao violino, outros à viola. O propósito aqui é demonstrar como esses instrumentos desde a origem se confundem e de certa forma estão intimamente ligados um ao outro, o que impactará nas questões a serem tratadas mais à frente.

É fato, que o mecanismo básico desses tipos de instrumentos, os *cordofones* e neste caso os com arco, é o mesmo há séculos. Eles consistem de uma caixa acústica com cordas tensionadas, onde o som é produzido mediante o passar de um arco com crina animal, gerando som por fricção. Essa categoria de instrumentos é muito antiga e conta com exemplos como o *Ravanastron* indiano, o *Erhu* chinês, o *crwth* gaulês, o *Rebab* árabe e ainda as *Vielas* medievais na Europa como atesta Arcidiacono (1973, p. 5) em *La Viola (A Viola)*. Nos confirma Lainé (2010, p. 5) que segundo a organologia moderna, as raízes dos instrumentos de arco são orientais e devem estar na Ásia central, passando depois por Índia e oriente médio, somente depois chegando a Europa, através do oriente pelos bizantinos e pelo ocidente vindo do povo islâmico na histórica ocupação Sarracena da península Ibérica (ARCIDIACONO, 1973, p. 7). Nelson (2003, p. 1) em *The violin and viola: History, structure, techniques*. (O violino e Viola: História, Estrutura e Técnicas) confirma que até o fim do séc. X, os instrumentos de arco estavam confinados aos impérios árabe e bizantino.

Posteriormente, na Europa medieval, encontramos uma grande variedade de outros instrumentos de arco que antecedem a família do violino. São exemplos: a *viela* (*vièle* em francês, *fiedel* ou *videl* em línguas germânicas, *fiddle* em inglês, *viella* ou *vidula* em italiano ou *vihuella* em Espanha); a *rabeca* (*rebab* em Árabe, *rubeba* italiano, *rebec* em francês); e a *lira da braccio*. É importante pontuar a existência da família das *violas da gamba*, mas esta família segundo (NELSON, p. 3) provavelmente surgiu simultânea ou pouco antes da família do violino, ainda no renascentismo. Além do surgimento próximo, *violas da gamba* não podem ser consideradas antecessoras da família do violino, pois guardam marcantes diferenças na construção do instrumento e na forma como são tocadas.

Alguns termos do italiano como, *viola* e *da braccio* causam bastante confusão. *Viola* era um termo genérico usado no começo do século XVI, para designar quaisquer instrumentos de arco e aos poucos passou a designar os instrumentos das famílias do violino e da viola da gamba. Para diferenciar as duas famílias de instrumentos, os italianos começaram a usar o termo *da braccio*, para se referir a aquelas violas tocadas sustentadas pelo braço, e *da gamba*, para aquelas tocadas presas entre as pernas (ARCIDIACONO, 1973, p. 13). No caso da família do violino, quanto a nomenclatura, acrescentando ao radical *viol* o diminutivo *ino*, temos violino ou uma viola pequena; ao acrescentar o aumentativo *one* temos um *violone*, uma viola grande ou uma viola baixo; contudo se acrescentarmos o comparativo *ello* (menor que) ao termo *violone* temos *violon(c)ello*, a letra *c* é acrescentada como uma eufonia literária, mas o significado total é uma viola baixo pequena. O instrumento que correspondia a tessitura das vozes intermediárias (contralto-tenor) acabou herdando o termo genérico, *viola* (RILEY, 1980, p. 9). O fato de o instrumento permanecer com o nome radical dos outros membros da família, justifica para alguns a ancestralidade da viola, contudo esse argumento carece de provas, como aponta Riley (1980, p. 11), e pode não passar de uma fortuita coincidência no uso da nomenclatura, uma vez que todos carregam o mesmo radical e por ser um instrumento médio não precisaria de caracterização superlativa ou diminutiva.

Outro argumento a favor da viola como gerador dos demais membros da família, é que a viola teria sido inspirada por outro instrumento mais antigo, chamado *Lira da braccio*, onde são encontrados pela primeira vez os característicos furos em forma de *f*, assim como o corpo e tamanho do instrumento muito parecidos com o da viola, além da cintura com bicos, o fundo abaulado e afinação das cordas muito parecidas D, G, D, A, D'. Um instrumento que provavelmente era usado na tessitura média³³, contralto ou tenor e este seria o ancestral direto da viola, essa por sua vez dando origem aos outros membros da família. Por outro lado, nem todas as *liras da braccio*, possuíam furos em forma de *f*, e as cordas podem tanto ser similares a viola, mas também ao violino, lembrando que os primeiros violinos possuíam apenas 3 cordas G, D e A'. Quanto ao tamanho, também não deve ser levado como determinante, pois podiam variar em medidas, algumas inclusive medindo 38cm, bastante próximo ao tamanho de um violino (RILEY, 1980, p. 9).

³³ Arcidiacono (1973, p. 13) nos informa que a lira da braccio era construída em vários tamanhos. Onde a lira da braccio é o instrumento da tessitura média, mas existe um instrumento maior chamado *Lirone*, tocado entre as pernas.

Outro argumento, é que no início do século XVI, sob influência da proeminente escola franco-flamenga, o registro médio era o mais importante do *cantus firmus*, dando ao tenor de todas as famílias de instrumentos de corda, um papel protagonista e ao soprano um simples papel coadjuvante (LAINÉ, 2010, p. 10). Os instrumentos à época, segundo Lainé (2010, p. 10, tradução nossa)³⁴, “[...]foram então usados para duplicar ou substituir as vozes, [...]” a necessidade e demanda de instrumentos na tessitura média (alto-tenor), seria maior e isso, inclusive justificariam a existência de mais violas, remanescentes deste período do que violinos e violoncelos. Sua importância dentro da música vocal é legítima, mas não justifica a necessidade maior apenas de violas, os instrumentos acompanhavam as tessituras de todas as vozes, assim outros instrumentos também eram necessários. O fato de encontrarmos mais exemplares de violas, principalmente as violas tenores, bem preservadas desse período, pode ser justificada pelo menor uso nos séculos posteriores, uma vez que esses instrumentos eram grandes e mais difíceis de tocar (RILEY, 1980, p. 11).

Com o advento do baixo contínuo no século XVII, muitas vezes feito pelo violoncelo e a crescente importância da voz superior, executada por violinos, a voz média foi perdendo a importância que tinha antes e as violas contraltos e tenores gradualmente passaram a ser abandonados (LAINÉ, 2010, p. 10-11). O desenvolvimento da forma *trio sonata*³⁵, também ajudou a deixar de vez a viola em um plano de fundo e retardou o desenvolvimento tanto do repertório quanto da técnica do instrumento (RILEY, 1980, p. 70). Muitas violas tenores reminescentes dos séculos XVI e XVII, passaram a ser cortadas e redimensionadas para tamanhos menores a partir do século XIX, para serem mais manuseáveis de acordo com as novas exigências técnicas.

Em Riley (1980, p. 11), Nelson (2003, p. 5) e Lainé (2010, p. 7), existe um consenso de que a família do violino certamente foi construída completa, praticamente na mesma época, como era comum para época. Não existiu a invenção desta família absolutamente do nada, a partir de um único instrumento, mas ela é o resultado da união das melhores características dos diversos instrumentos que a precederam. Depois de quase 500 anos, as evidências dos primeiros instrumentos dessa família são bastante escassas. Talvez Andrea Amati (1505 ou 10- 1580)

³⁴ No original: étant alors utilisés fréquemment pour doubler ou remplacer les voix,

³⁵ Trio sonata é um gênero musical que se tornou bastante popular nos séculos XVII e XVIII. É constituído de duas vozes solistas, executadas por dois instrumentos melódicos, como violinos, flautas, oboés, etc. e acompanhados por uma voz na linha do baixo, podendo ser usado o violoncelo, cravo ou viola da gamba entre outros.

tenha consolidado a forma, mas outros luthiers, antes e depois, foram fundamentais para criação, desenvolvimento e estabelecimento destes instrumentos. Portanto, não há valor algum em termos de subordinação, da viola ao violino, ou vice-versa por conta de ancestralidade.



Figura 2 Partes da viola: fonte: <http://atelierlabussiere.com/pcom4.htm> acesso 22/05/2017

1.3. As diferenças

“Tertis³⁶ definiu a personalidade distinta do instrumento, e [alguém] sugerir que tocar nele é não mais que tocar um violino uma quinta abaixo da afinação era cometer o pecado dos pecados e invocar sua ira tanto rápida como devastadora.”³⁷ (YEHUDI MENUHIN, 2001, p.

³⁶ Lionel Tertis (1876-1975) violista, solista e professor inglês.

³⁷ No original: Tertis defined the distinct personality of the instrument, and to suggest that performance on it was no more than playing the violin a fifth down in pitch was to commit the sin of sins and evoke his wrath both swift and devastating.

174). Como observamos anteriormente o violino e a viola se confundem, assim como o violinista e o violista como veremos depois. Para um leigo talvez pareçam o mesmo instrumento, contudo com um olhar mais atento, ficará claro que existem diferenças fundamentais. Não é apenas a diferença de tamanho, mas também de execução, técnica e função.

O tamanho do instrumento não é padronizado ou quase padronizado, a exemplo de outros instrumentos da família, como o violino ou o violoncelo. Este fato contribui para que adaptar-se fisicamente a uma nova viola, leve mais tempo do que em outros instrumentos, pois as características físicas do instrumento podem variar de forma bastante acentuada. Como exemplo dessas características temos: o comprimento de corda vibrante, o tamanho das costelas e peso do instrumento.

Um violino padrão, segundo Rebello (2011, p. 27), tem aproximadamente 35,5 cm de comprimento em sua caixa acústica. Sua corda vibrante³⁸ em torno de 32,5 cm. Já em uma viola com 42 cm de caixa, sua corda vibrante pode ter 38 cm. Essa diferença de mais de 5cm, neste caso (aumenta conforme o tamanho do instrumento), leva os violistas à necessidade de um maior espaçamento entre os dedos, o que gera uma maior tensão na musculatura da mão, principalmente na execução de bicordes de oitavas e décimas, ou ainda em tonalidades com muitas alterações (PALUMBO, 1984).

Esta condição do instrumento torna necessário o uso de contrações, substituições e meias posições, para facilitar o dedilhado e evitar, conseqüentemente tensão e esforço na mão esquerda com extensões desnecessárias. Willian Primrose (1904-1982) atesta: “[...] eu cheguei à conclusão, há muito tempo atrás, que os princípios de dedilhado que se aplicavam ao violino eram simplesmente ineficazes em um instrumento maior.”³⁹ (YEHUDI MENUHIN, 2001, p. 177). Caso interessante é o *livro de estudos e caprichos*⁴⁰ editado pelo violista húngaro-brasileiro Bela Mori (1912-??), onde o autor advoga que é melhor usar a técnica de dedilhado mais próxima do violoncelo ao invés do dedilhado de violino, este mais difundido entre os violistas. Palumbo (1984) afirma o mesmo, falando do conceito violoncelístico de “*Posição estendida*”. É importante notar que o Professor Mori usa, nesta edição, material de violino

³⁸ Parte livre da corda para vibrar e ser dedilhada, localiza-se entre o cavalete e a pestana do instrumento.

³⁹ No original: [...] I came to the conclusion a long time ago that principles of fingering that applied to the violin were simply ineffective on the large instrument.

⁴⁰ MORI, Bela. **32 estudos escolhidos de R. Kreutzer e P. Rode**. Faculdade de Música Carlos Gomes. São Paulo, 2000.

transcrito para viola; estudos de *Kreutzer* e *Rode*. Contudo, encontra limitações em utilizar os estudos exatamente da forma como são executados no violino, daí propondo um dedilhado alternativo, para poder utilizá-los de uma forma mais eficiente para violistas.

Mori (2000, p. XVII) nos conta sua percepção da condição do violista e como teve a ideia de usar este tipo de dedilhado:

Fui obrigado a desenvolver essa técnica, porque tenho as mãos muito pequenas. Veja o meu tamanho! Eu nunca li nada a esse respeito, essa técnica veio da minha prática. Eu, por exemplo, transcrevi o Concerto para violoncelo e orquestra n. 2 em ré menor de Saint-Saëns, para viola, utilizando as minhas arcadas e dedilhação. A minha preocupação não é fazer o aluno imitar o meu dedilhado ou a minha arcada, mas, principalmente, preparar a mão e os dedos do violista para se chegar as novas posições. Quando o violista executa passagens com tons inteiros, ele despende grande esforço muscular, os nervos se contraem devido ao tamanho da viola. O violista tem muita dificuldade para trabalhar distancias maiores. Desenvolvendo a prática de equiparar a viola ao violoncelo, eles podem estudar horas a fio sem sentir nenhum cansaço muscular. Eu mesmo, posso executar uma passagem difícil na viola mais de 20 vezes sem contrair nenhum músculo. Até hoje, eu estudo mais de três horas de viola por dia empregando essa técnica e não tenho nenhum problema muscular. Os alunos não têm que me imitar, mas entender a minha proposta. [...]

E William Primrose *apud* Rebello (2011, p. 73-74) acrescenta: “ Desde que consigo me lembrar, dedilhar a viola como se fosse análoga ao violino tem sido a queda da maioria dos violistas, e o erro ainda persiste. ”

Uma corda mais longa também significa uma maior distância a ser percorrida. No violino é muito comum saltos entre posições ímpares, ou seja: 1^a, 3^a, 5^a e 7^a, ficando as posições pares com uso pouco rotineiro. No caso da viola, o uso das posições pares: 2^a, 4^a e 6^a é bastante frequente, pois são utilizadas para se alcançar notas mais próximas sem precisar se deslocar e perder tempo em grandes saltos ou evitar lesões com o uso de extensões. Por vezes, é necessário um número maior de mudanças na viola para se chegar a posições mais agudas do instrumento em relação ao violino, pois este pode fazer o uso de extensões e grandes saltos para chegar rapidamente a uma determinada região do instrumento (KRUSE, 1985, p. 126). Quanto maior o instrumento, maior deve ser a corda vibrante em proporção. Desta forma, para ter a mesma agilidade de um violinista ao deslocar-se por várias regiões do instrumento, tocando violas maiores, o violista deve ser ligeiramente mais rápido e podemos até determinar exatamente isso, através da formula matemática de relação entre espaço/tempo.

Para tocar os mesmos intervalos em mudanças de posição, o violista deve percorrer espaços maiores, embora o tempo para fazer isso seja fixo, resultando na necessidade de uma velocidade mais alta. Em última análise, o violista deve ser mais rápido, em distancias mais longas, porem dispondo de um instrumento de resposta mais lenta, como mostraremos mais à

frente e ainda com um grande obstáculo nas mudanças de posição, que é a maior largura das laterais superiores do instrumento. O violista necessita de um tempo ligeiramente maior para reacomodar a mão (PALUMBO, 1984) e Kruse (1985, p. 126, tradução nossa) acrescenta que “o violista deve colocar o braço esquerdo mais distante abaixo do instrumento quando toca nas posições superiores do que o necessário no violino. ”⁴¹ Aumentando a torção exercida neste braço por baixo do instrumento, principalmente em altas posições na quarta corda.

A maior distância entre as cordas é outra consequência de um instrumento maior, como atesta Palumbo (1984, tradução nossa):

O espaçamento entre as cordas no cavalete é normalmente um milímetro à um milímetro e meio maior do que a distância comparável em um violino. Isto provoca alguns problemas no dedilhado, tais como a colocação de um dedo para uma quinta paralela, especialmente em posição mais elevada.⁴²

Além disto, devido a esta distância entre cordas, a mudança do arco de uma corda para outra será ligeiramente maior (PALUMBO, 1984). Na viola deve-se também, chegar mais rapidamente à próxima corda, a fim de minimizar possíveis imperfeições nas trocas. Deve ser levado em conta, que assim como o comprimento da corda vibrante, a distância entre a primeira corda e a quarta, é maior. Respeitando aquela formula citada, ou o violista deve ser mais rápido ao saltar de uma corda extrema à outra, ou deve aumentar o tempo necessário para fazer esta mudança, acarretando em uma diminuição do andamento determinado.

Quanto maior a viola, mais as pessoas com dedos finos ou curtos sentirão a dificuldade de executar certos intervalos ao tocar cordas duplas, pois as cordas vão se afastando até o cavalete, como visto. Por outro lado, em posições mais baixas, devido às grandes distancias, para acomodar o quarto dedo, é necessário constantemente mudar a posição da mão e do cotovelo, muitas vezes aumentando a amplitude do giro deste ultimo (KRUSE, 1985, p. 127). Acrescenta-se a isto, a maior pressão dos dedos necessária para dedilhar as cordas da viola.

A espessura das cordas da viola é maior em relação ao violino, como nos explica Rebello (2011, p. 46) “Na viola, assim como em todos os instrumentos de cordas, o comprimento da corda vibrante permanece constante em todas as cordas. Portanto, para obter afinações mais

⁴¹ No original: the violist must place the left arm farther under the instrument when playing in the upper positions than is necessary on the violin

⁴² No original: The spacing between strings at the bridge is normally one to one and a half millimeters greater than the comparable distance on a violin. This causes some problems in fingering, such as the placement of a finger for a parallel fifth, especially in the higher position.

graves, aumenta-se o diâmetro/espessura e a densidade/massa da corda. ” Isso implica na já citada maior pressão necessária para dedilhar o instrumento satisfatoriamente, principalmente nas posições mais altas (PALUMBO, 1984). Em seu *Méthode d'alto* de 1788, Jean Baptiste Cupis, *apud* Riley (1980, p. 173, tradução nossa) já havia percebido essa necessidade: “Os dedos devem golpear as cordas com força para tornar possível para a viola produzir sonoridade máxima: e de maneira que os dedos não durmam. ”⁴³ O violista deve fazer maior força para conseguir o contato entre o dedo e o espelho, assim retirando o máximo de som, concorda Palumbo (1984). Essa pressão dos dedos também é bastante importante na abafação das notas tocadas anteriormente fazendo com que a corda pare e ressoe a nota seguinte de forma eficiente, evitando um som mal definido.

Nas posições mais altas, o peso da corda é maior, por conta da maior altura e espessura da corda da viola. Os violinistas, conseguem ainda ter força na oposição do polegar com os outros dedos, para conseguir baixar a corda nesta região mais aguda e ainda manter suspenso o instrumento. Já os violoncelistas e contrabaixistas, com pressões da corda ainda maiores e total impossibilidade de oposição do polegar, desenvolveram a técnica do *capotasto* ou *thumb position* em inglês (STANLEY SADIE, 2001), que consiste em usar o polegar, acrescido do próprio peso da mão, em cima da corda para abaixá-la e facilitar o dedilhado dos outros dedos entre outras funções. No caso da viola, existe por vezes, a necessidade de acomodar a mão por cima do tampo superior do instrumento, fazendo com que o polegar fique totalmente solto, sem fornecer pressão para ajudar na oposição com os outros dedos. O violista depende apenas da força dos dedos sem oposição do polegar para baixar a corda, que como citado, é mais tensa e alta próximo ao cavalete, restando por vezes procurar alguma oposição, com o polegar embaixo do espelho. Sem o polegar o instrumento depende do ombro e queixo exclusivamente para continuar sustentado. Pensando nestes problemas alguns modelos de viola foram desenvolvidos, como por exemplo os modelos de Otto Erdesz e Hiroshi Iizuka.

⁴³ No original: The fingers should strike the strings with force to make it possible for the viola to produce a maximum sound: ‘and’ so that the fingers will not go to sleep.



Figura 3 Viola modelo Otto Erdesz. Fonte: <https://bridgewoodandneitzert.london/product/viola-by-colin-cross-buxton-1997/>, acesso 12/12/2016



Figura 4 Viola modelo Hiroshi Iizuka. Fonte: <http://askviolindealer.blogspot.com.br/2011/02/viola-hero-emanuel-vardi-dies-at-age-95.html>, acesso 08/10/2016



Figura 5 Viola arpa. Fonte: http://www.europeana.eu/portal/pt/record/09102/CM_0160886.html, acesso 22/05/2017



Figura 6 Viola Contralto modelo Vuillaume. Fonte: <http://octavivo.org/historical.html>, acesso 20/02/2017



Figura 7 Viola Pellegrina. Fonte: <https://carolyndonnell.wordpress.com/2010/06/06/salvador-dali-does-violas/>, acesso 20/02/2017



Figura 8 Viola modelo Tertis. Fonte: <https://www.bromptons.co/auction/24th-october-2016/lots/138-an-english-viol-a-by-arthur-richardson-crediton-1955.html>, acesso 23/05/2017

O vibrato é afetado pela espessura e comprimento da corda da viola (PALUMBO, 1984). “O vibrato do violista deve ser mais amplo do que o vibrato do violinista”⁴⁴ afirma Kruse (1985, p. 128). Para David Boyden (2001) “O vibrato é geralmente um pouco mais largo e menos intenso na viola do que no violino”.⁴⁵ Palumbo (1984), contudo afirma que “O vibrato muitas vezes precisa ser mais largo do que o vibrato do violino, mas não necessariamente mais lento. Velocidade de vibrato, bem como a largura deve ser determinada pelo conteúdo musical da passagem particular a ser tocada.”⁴⁶ Rebello (2011, p. 71-72) explica mais detalhadamente por que o vibrato deve ser mais largo: “[...]. Pelo fato de o espaçamento entre os dedos ser maior por causa do comprimento da corda, o violista necessita ter um vibrato mais longo para que as oscilações sejam audíveis. Se o vibrato for muito estreito, pode não ser ouvido”.

A viola por ser um instrumento mais longo e pesado em si, já produz algum desconforto ao se passar muitas horas tocando-a em relação ao violino (PALUMBO, 1984). Contudo, deve-se somar a isto outro peso, que é a maior ação da gravidade sobre o braço do violista. Este efeito, decorre do *efeito de alavanca*: quanto mais o braço se afastar do corpo contra a gravidade, maior será o efeito de alavanca sobre os músculos de sustentação do braço, os *deltoides*. Quando os músculos *deltoides* estão sobrecarregados é comum que o corpo passe a ajudar com o musculo do *trapézio* e em sequência outros músculos até a fadiga chegar à coluna. Por conta da diferença de função nos grupos musicais, sustentar o instrumento tem requisição diferenciada para violistas. Boa parte do repertório orquestral é tocado em posições mais baixas e nas cordas graves, ou seja, o braço tem que ficar mais longe do corpo e com um giro interno do cotovelo.

Normalmente a viola interpreta um papel bem diferente ao do violino, ficando numa região intermediária e de acompanhamento na maior parte do repertório, seja este sinfônico, ópera, balés ou música de câmara. No repertório de *Bel Canto* em óperas, por exemplo, soma-se o uso de notas na região mais grave, a notas sustentadas, gerando outra tensão muscular pela sustentação contínua, tanto do braço direito, como esquerdo, contra a gravidade, tudo isso repetido por horas. Por esses motivos entre outros, é comum ver os violistas sustentarem o instrumento com a voluta mais baixa em relação ao plano paralelo ao chão, para dissipar um pouco da tensão sobre a musculatura do ombro. Os violistas devido ao esforço extra do

⁴⁴ No original: The violist's vibrato must be wider than the violinist's vibrato.

⁴⁵ No original: The vibrato is generally somewhat wider and less intense on the viola than on the violin.

⁴⁶ No original: The vibrato often needs to be wider than violin vibrato but not necessarily slower. Vibrato speed as well as width must be determined by the musical content of the particular passage being played.

tamanho, peso e pela função exercida, estão também mais suscetíveis a sérias lesões e problemas posturais (RILEY, 1980, p. 233). Os violinistas que passam mais próximo dos problemas enfrentados pelos violistas devido a função, guardadas as proporções, são aqueles, que tocam segundo violino. Nesta função os violinistas precisam lidar com as posições mais baixas do instrumento e lidar com dedilhados menos convencionais em uma região menos favorecida em termos de potência, além de lidar com figuras de acompanhamento que exigem grande esforço de sustentação dos braços, como os violistas.

Para Primrose “cordas soltas tocadas livremente no violino muitas vezes produzem um efeito chocante sobre o ouvinte. *Per contra*, na viola as cordas soltas, como dito a respeito do cabelo de uma mulher, são sua glória”⁴⁷ (YEHUDI MENUHIN, 2001), e para Tertis *apud* Kruse (1985, p. 128) “uma bela frase é muitas vezes desfigurada pelo fracasso de vitalizar o som morto de uma corda solta [na viola]”⁴⁸. Apesar da discordância, é notório que o som da corda solta é um fator determinante na diferença entre os instrumentos. A viola para ter uma proporção perfeita em relação ao violino e violoncelo, deveria ter a relação matemática de 2:3 ou 1:3/2, que resultaria em uma caixa acústica em torno de 53 a 54cm, uma vez e meia maior que o violino (RILEY, 1980, p. 229), (REBELLO, 2011, p. 27), (KRUSE, 1985, p. 29) e (DAVID D. BOYDEN, 2001). Esta medida torna o instrumento completamente inviável para ser tocado sob o queixo ou confortavelmente entre as pernas (KRUSE, 1985, p. 29). A solução para este impasse foi construir instrumentos menores, entre 38 e 43 cm, “ou seja 1,07 a 1,2 vez maior que o violino” (REBELLO, 2011, p. 27). Esse tamanho tem consequências na acústica do instrumento e por sua vez no som das cordas soltas, tão características da viola.

“Não obstante, o seu tamanho é apenas 1/7 maior que o do violino, uma desproporção que faz com que o seu timbre se torne bastante diferente daquele do violino e do violoncelo, tornando-o mais nasal e velado”.⁴⁹ (APEL, 1950, p. 797), (REBELLO, 2011, p. 35). Meredith Powell (2012, p. 13) nos explica mais detalhadamente:

A viola tem um timbre mais escuro, mais suave do que o violino. Foi encontrado na análise harmônica que isto corresponde a ter relativamente um pouco dos primeiros harmônicos mais fortes e uma fundamental mais fraca. Este contraste é causado pela forma como o corpo de cada instrumento ressoa em congruência com a afinação das cordas; embora se saiba que o violino tem as ressonâncias primárias de ar e de madeira que se encontram nas frequências das suas

⁴⁷ No original: Open strings performed freely on the violin often produce a jarring effect on the listener. *Per contra*, on the viola the open strings, as it said of a woman’s hair, are its glory.

⁴⁸ No original: a beautiful phrase is often marred by failure to vitalize the dead tone of an open string.

⁴⁹ No original: Nonetheless, its size is only 1/7 larger than that of the violin, a disproportion which causes its timbre to become quite different from that of the violin and violoncello, rendering it more nasal and veiled.

cordas soltas, foi determinado que elas se encontram entre as frequências das cordas soltas da viola.⁵⁰

E complementa: “esta diferença de amplitudes relativas dos harmônicos corresponde à diferença de timbres dos dois instrumentos” (POWELL, 2012, p. 5). Curlington *apud* Kruse (1985, p. 123) atesta o mesmo e acrescenta que o efeito desta configuração dos harmônicos é maior nas cordas mais graves. Rebello (2011, p. 34) também acrescenta que os harmônicos mais agudos da viola são menos intensos que os do violino, sendo assim a viola um instrumento com som menos brilhante. É importante apontar ainda que a proporção do cavalete altera de forma significativa o equilíbrio do som no violino e viola (REBELLO, 2011, p. 35).

Kruse (1985, p. 124) afirma que a maior diferença técnica entre violino e viola residem na mão direita. Para Primrose a principal diferença se encontra na produção de som, exercida pelo braço direito (DALTON, 1990, p. 5 e 60). Como já citado, a maior espessura e comprimento da corda na viola, afeta diretamente a forma de manejar o arco. Rebello (2011, p. 46) explica que estas características da viola exigem mais energia para pôr a corda em vibração e uma vez feito isso, para parar a corda também é necessária força extra. Para Palumbo (1984), para um desempenho consistente do som é necessário um leve exagero de determinados aspectos da mão direita e deve-se ter atenção com um suficiente “bite” para que a corda inicie a vibrar satisfatoriamente. Maior peso e velocidade do arco são necessários na viola, contudo não se deve entender peso como maior pressão, Primrose afirma que “pressão e viola” são palavras que não se misturam (YEHUDI MENUHIN, 2001, p. 175). Por conta da falta de brilho no timbre, o violista deve procurar ter sempre um som focado, mas com bastante atenção e flexibilidade. Os desafios de tocar um instrumento mais lento como a viola exigem bastante treino do arco, principalmente nas cordas mais graves, que são mais pesadas. Normalmente os golpes de arco são tocados mais próximo do talão em relação ao violino, buscando mais peso do braço e com uso de toda a crina em contato com a corda. (KRUSE, 1985, p. 124)

O arco da viola, pode ser igual ou até um centímetro mais curto em alguns modelos, comparado ao arco de violino. O seu peso é maior, mas não proporcional ao tamanho do instrumento, tendo o arco apenas 1,16 da proporção ideal ou cerca de 10 a 13 gramas a mais que o arco de violino (REBELLO, 2011, p. 48-49). Para atingir a proporção ideal de 1,5 o arco

⁵⁰ No original: The viola has a darker, more subdued timbre than the violin. It was found in the harmonic analysis that this corresponds to having relatively stronger first few overtones and a weaker fundamental. This contrast is caused by how the body of each instrument resonates in congruence to the tuning of the strings; while it is known that the violin has the primary air and wood resonances that lie on the frequencies of its open strings, it was determined that they lie in between the open string frequencies for the viola.

ficaria bastante pesado para ser manipulado contra a gravidade, o violista tem então que acostumar-se com o a compensação de peso que deve ser transferido para ter um som mais focado.

De uma forma sintética, podemos dizer que o violino, por conta de seu tamanho e características acústicas, é um instrumento mais eficiente e efetivo que a viola. Os 15 a 20% de tamanho extra da viola, que não são sua proporção ideal, criam uma série de condições que diminuem sua eficiência ou exigem mais energia para execução daquele trabalho. Contudo, as características fundamentais e beleza do instrumento residem justamente nesta porcentagem desproporcional. Hermann Ritter (1849-1926) criador da *viola alta*, um instrumento de 48 cm, tinha frequente desaprovação quanto a falta do característico som anasalado, aveludado e escuro, sua *viola alta* soava mais próximo de um violoncelo, com sua grande ressonância e som claro e limpo (RILEY, 1980, p. 232). Violino e viola são aparentemente iguais, tanto na construção quanto na forma de executar, “mas as personalidades bem distintas. Porque a cor sonora da viola é única e essa é sua salvação. ” (LAINÉ, 2010, p. 3).

Desta forma, encontrar material didático que leve todos esses pontos em consideração, parece ser de grande vantagem para o violista. Devemos ter em consideração, que o material para violino não foi escrito levando em consideração os aspectos mencionados. Como citamos anteriormente, o violista acaba sendo preparado para dificuldades e potencialidades que não são prioritária e primariamente as suas, mas em certos termos, são dificuldades encontradas em repertórios avançados e que não correspondem ao cotidiano violístico.



Figura 9 modelo Stradivari 38,8 cm e Viola-Alta 48,5 cm, Fonte:
<http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/image.ashx?q=http://www.mimo-db.eu/media/CM/IMAGE/CMIM000012531.jpg>, <http://194.250.19.151/media/CM/IMAGE/CMIM000011445.jpg>.
Acesso 10/01/2017

1.4. A evolução do repertório

Veremos nesta seção, como o próprio repertório de viola, através de sua evolução, exclusividade e incremento, vem exigindo novas formas de se preparar o estudante. Obras didáticas que atendam essas necessidades do violista, foram criadas para atender esta demanda como veremos aqui neste trabalho. Contudo, o caminho para atingir essa independência, assim como sua mudanças e fatores serão expostos a seguir.

Com o passar do tempo até os dias de hoje, podemos perceber vários caminhos no repertório e exigências técnicas para os instrumentos da família das *violas da braccio*⁵¹. É possível notar, no violino e no violoncelo, uma linha de evolução e aprimoramento constante, tanto no repertório quanto na técnica destes instrumentos. Na viola, entretanto, podemos observar lacunas neste desenvolvimento. Os motivos para a irregularidade na criação do repertório para viola são múltiplos fatores como: o tamanho do instrumento, os músicos executantes, mudanças na estética e no estilo, inovações e gostos musicais de cada época. Esses fatores estão inter-relacionados, um influenciando o outro, como poderemos notar ao analisar o repertório composto para viola, seja ele solo, camerístico, orquestral, ou em óperas.

Segundo Lainé (2010, p. 16) e Nelson (2003, p. 8), com a invenção e aperfeiçoamento da imprensa de Johannes Gutenberg (1398-1468), a partir de 1501 começam a aparecer edições musicais impressas em Veneza por Ottaviano Petrucci (1466-1539). Até então, todo repertório dos grupos musicais era manuscrito, improvisado ou normalmente memorizado, já que muitos instrumentistas não liam música (GROUT e PALISCA, 1988, p. 254). Somando-se à obra de Petrucci, em 1530 começam a ser impressos as antologias de música para dança por Pierre Attaignant (1494-1552), e em 1545-1546 são publicados dois livros chamados *Duo Cromatici* de Agostino Licino (??), que podiam ser adaptados para os instrumentistas de corda. No século XVI, como já visto, temos o aparecimento da família do violino e estes instrumentos serviam principalmente para tocar a citada música de dança, graças a sua virtuosidade, potência e brilho em relação a família das *violas da gamba*⁵². Estas últimas eram consideradas instrumentos mais sofisticados, da burguesia e aristocratas, ficando para a família do violino apenas um papel mais popularesco (KRUSE, 1985, p. 48), (LAINÉ, 2010, p. 16, 18).

⁵¹ Termo italiano para designar a família do violino, usado nos séculos XVI e XVII. O termo viola era genérico e servia para se referir a qualquer instrumento de arco, *da braccio* e *da gamba* serviam para caracterizar diferentes famílias de instrumentos. (STANLEY SADIE, 2001)

⁵² Termo italiano para designar outra família de instrumentos, hoje conhecidos por esse termo, viola da gamba. São instrumentos de diversos tamanhos, mas com características próprias como o uso de trastes, 6 cordas, voluta em forma de uma cabeça, pegada supinada do arco, fundo reto entre outras, mas a principal é que eram tocadas entre as coxas.



Figura 10 ANONYME FRANÇAIS, *Bal à la cour des Valois Vers 1580* fonte: <http://www.mbar.org/collections/guide/14-18/040.php>

Um bom exemplo, do uso desta família para dança, é o proporcionado por Catherine de' Medici (1519-1589). Apesar de ter sido rainha da França, vinha de uma poderosa e rica família italiana, conhecida por financiar artistas: os Medici de Florença. Catherine, então Rainha Mãe, influenciou seu filho Charles IX⁵³ (1550-1574), a importar da Itália dançarinos, músicos e também 38 instrumentos da família *da braccio*. Estes instrumentos foram construídos pelo luthier italiano Andrea Amati (1505? -1577?) por volta de 1556, para tocarem nos festivais da corte de Catherine. (RILEY, 1980, p. 12-13), (LAINÉ, 2010, p. 16) e (NELSON, 2003, p. 7).

Lainé (2010, p. 17) também cita a criação do Circé ou Ballet Comique de la Reine, um bale criado e organizado por Catherine de' Medici para o casamento do duque de Joyeuse e Marguerite de Vaudémont em 1581, com música de Jacques Salmon e Girard de Beaulieu. No ano seguinte foram publicados extratos da música do balé, escrito à cinco vozes, onde

⁵³ Charles IX foi um dos 3 filhos de Catherine de' Medici a tornar-se rei da França.

encontramos pela primeira vez impressa, música que pode ser tocada por um grupo de *violas da braccio* (figura 11). Riley (1980, p. 13) assim como Nelson (2003, p. 12) apontam também para a importância da música nos cultos religiosos, onde estes instrumentos aos poucos passam a acompanhar, substituir ou dobrar as vozes nos corais.



Figura 11 Balthasar de Beaujoyeulx. (1582). Ballet Comique De La Royne.

Para entendermos melhor este primeiro período, ainda no Renascentismo, suas consequências e influencia no decorrer da história da viola, devemos lembrar que essa família de instrumentos era inicialmente construída com dois tamanhos de viola: um tamanho menor para voz de contralto de 38 a 41 cm e um tamanho maior para voz de tenor de 42 a 50 cm (RILEY, 1980, p. 222). Nesta época os músicos eram geralmente multi-instrumentistas, especializando-se por família de instrumento (LAINÉ, 2010, p. 17). Portanto, não encontramos ainda a figura do violinista, do violista ou violoncelista como a conhecemos hoje. Na música desta época não existe indicação de quais instrumentos devem ser utilizados, mas sim uma tessitura a ser tocada por um instrumento disponível correspondente.

Riley (1980, p. 68-69) aponta para o primeiro caso de uma música onde é claramente apontada uma instrumentação, datada de 1597. Trata-se de *Sonata Pina' e Forte*, uma das 16 peças pertencentes a *Sacrae Symphoniæ*, composta pelo italiano Giovanni Gabrieli (1557-

1612), para a catedral de São Marco em Veneza. Não só encontramos a indicação da instrumentação, mas indicações de dinâmica. A peça é escrita para dois coros de quatro instrumentos cada. No segundo coro encontramos uma parte para 3 trombones e violino. Contudo, a parte para violino é escrita na clave de contralto e sua tessitura corresponde à da viola. Riley (1980) esclarece que o termo violino era um termo genérico usado pelos venezianos, tanto para violino quanto viola. É importante ressaltar o papel importante desenvolvido pelas violas contralto e tenor durante essas primeiras décadas. Na arte renascentista segundo Grout e Palisca, (1988, p. 188) “Os poetas passaram a preocupar-se mais com o som dos seus versos e os compositores com a imitação desse som”. O contraponto e a voz eram a arte dominante na música da renascença e a vozes intermedirias gozavam de grande importância. Desta forma, como os instrumentos imitavam ou dobravam as vozes, as violas tinham destaque nas formações musicais.

Ao fim do século XVI, a família do violino encontra-se ainda em desenvolvimento, mas com grande ascensão e como explica Nelson (2003, p. 14, tradução nossa):

Outros instrumentos já estavam liderando o caminho para romper com a dominação vocal dos séculos anteriores, e com o nascimento da ópera e do balé, e os experimentos venezianos com timbres orquestrais, o caminho foi aberto no 1600 para o surgimento da família do violino como base da composição instrumental ocidental.⁵⁴

E complementa Lainé (2010, p. 19, tradução nossa) afirmando que “desde o nascimento da ópera até a morte de Johann Sebastian Bach, o cento e cinquenta anos da era barroca foram essenciais para o desenvolvimento da família do violino. Ela conquistou um público, uma função e pouco a pouco uma responsabilidade”.⁵⁵ Por outro lado, é neste ponto que temos um divisor progressivo na história do repertório de viola, que até então vinha desempenhando um papel relevante quanto instrumento, a criação e popularização do *trio sonata*⁵⁶. Isto se deu desde o norte da Itália e se espalhou para toda a Europa (RILEY, 1980, p. 69). Riley (1980, p. 70,

⁵⁴ No original: Other instruments were already giving a lead in breaking away from the vocal domination of the previous centuries, and with the birth of opera and ballet, and the venetian experiments in orchestral tone-colours, the way was open by 1600 for the emergence of the violin family as the basis of Western instrumental composition.

⁵⁵ No original: De la naissance de l’opéra à la mort de Johann Sebastian Bach, les cent cinquante années de l’ère baroque ont été primordiales pour le développement de la famille du violon. Elle a conquis un public, une fonction et peu à peu une responsabilité.

⁵⁶ *Trio Sonata*: O tipo mais importante de música de câmara barroca, escrita em três partes, duas partes superiores de semelhantes tessituras e tipos e apoiados por uma parte de baixo figurado. O trio sonata é geralmente executado em quatro instrumentos [mas é possível até mais instrumentos], dois violinos (ou, no período inicial, violas, cornettos) para as duas partes superiores, um violoncelo (viola da gamba, violone) para a parte do baixo [ou melódica] e um cravo (órgão, theorba) para a parte do baixo juntamente para a realização do acompanhamento do baixo cifrado [e completar a harmonia entre as vozes extremas] (APEL, 1950, p. 763, tradução nossa).

tradução nossa) afirma que “a viola não foi inclusa como participante do trio sonata”⁵⁷ e complementa:

A omissão da viola do Trio Sonata foi um desenvolvimento infeliz que retardou o progresso deste instrumento de várias maneiras. Não só a viola foi normalmente excluída da forma mais popular e predominante da música de câmara instrumental da era barroca, mas também os compositores deixaram de reconhecê-la como um instrumento solo. (RILEY, 1980, p. 70, tradução nossa)⁵⁸

Lainé (2010, p. 19, tradução nossa) descreve este período da seguinte forma:

A evolução da linguagem musical, a proeminência do agudo assim como a estruturação do baixo contínuo impuseram uma nova hierarquia, favorecendo as tessituras extremas, permitindo assim o rápido sucesso e a conquista do virtuosismo do soprano, o violino, seguido mais tarde neste caminho pelo violoncelo. A viola permanece em retiro, confinada às partes mais simples e entra no anonimato inevitável que é imposto pela função de acompanhamento e de preenchimento mesmo que, em uma parte de música puramente instrumental, o gosto do contraponto por vezes dê um real interesse para as partes intermediárias.⁵⁹

A partir do século XVII, com o início do período barroco, ainda encontraremos o uso da escrita a 5 vozes e o uso dos dois tamanhos de viola. Uma obra importante e marco na história da música e da ópera foi, *Orfeu* de 1607 escrita por Claudio Monteverdi (1567-1643). Este começa a estabelecer a família do violino como núcleo da orquestra e posteriormente, fazendo diversas experiências, torna essa prática cada vez mais comum em suas óperas. Monteverdi era cantor e instrumentista de cordas e conhecia bem as possibilidades dos instrumentos, usando diversos efeitos como tremulo e pizzicato (NELSON, 2003, p. 21). Aos poucos o modelo estabelecido na orquestra de cordas na Itália é: violino I, Violino II, Viola I, Viola II e Baixo (violoncelo) (LAINÉ, 2010, p. 30). Ainda em óperas, temos algumas partes importantes para viola: *Tancredi et Clorinde* (1624) e *Il ritorno d’Ulisse* (1641) ambas de Monteverdi; *Messalina* (1679) de Carlo Pallavicino (??-1688); *Onorio in Roma* (1692) de Carlo Francesco Pollarollo (1653-1723).

⁵⁷ No original: The viola was not included as a participant in the trio sonata

⁵⁸ No original: The omission of the viola from the trio sonata was an unfortunate development that retarded the progress of this instrument in many ways. Not only was the viola usually excluded from the most popular and most prevalent form of instrumental chamber music of the baroque era, but also composers were failing to recognize it as a solo instrument.

⁵⁹ No original: L’évolution du langage musical, la primauté de l’aigu comme la structuration de la basse continue imposent une nouvelle hiérarchie, favorisant les tessitures extrêmes, permettant ainsi le rapide succès et la conquête de la virtuosité du soprano, le violon, suivi plus tard sur cette voie par le violoncelle. L’alto reste em retrait, confiné aux parties le plus simple et entre dans l’inévitable anonymat qu’impose as fonction d’accompagnement et de remplissage même si, dans une partie de la musique purement instrumentale, le goût du contrepoint donne parfois un réel intérêt aux parties intermédiaires.

Quanto à música instrumental, a partir de 1650, segundo Lainé (2010, p. 28-29), temos um desenvolvimento maior de partes intermediárias. Podemos citar algumas obras como *Sonate a due, tre et quattro* (1649) de Marco Antonio Ferro (??-1662); *Sonata à 5 op. 8* (1663) de Giovanni Logrenzi (1626-1690); *Varii Fiori del giardino musicale op. 3* (1669) de Giovanni Maria Bononcini (1642-1678).

Na França entre 1610 e 1620 estabelece-se os *24 violons du Roy*, segundo Lainé (2010, p. 32, tradução nossa), “ [...] provavelmente a primeira orquestra verdadeiramente permanente da história”.⁶⁰ Neste grupo encontramos algo incomum: três partes de viola (Haute-contre taille, Taille, Quinte ou Cinquisme) e apenas uma de violino entre as cinco partes das peças. Jean-Baptiste Lully (1632-1687) assume a direção do grupo em 1661 e faz um importante trabalho de disciplina e técnica, transformando-o em referência em sua época. Contudo, ao fim do século XVII aos poucos abandonou-se o uso de três partes de viola, gradualmente adotando duas e finalmente uma parte. Segundo Riley (1980, p. 83), a partir da segunda metade do século XVIII, na França passou-se a usar o que era mais aceito nesta época em outros países, qual seja, o uso de duas partes de violino, uma de viola e uma de cello, ou seja a escrita a quatro vezes que prevalecerá em toda a Europa.

Na Inglaterra do início do século XVII, como descreve Lainé (2010, p. 35) existia um pequeno conjunto de cordas na corte inglesa, essencialmente para acompanhamento de danças. Ao contrário do modelo francês, este grupo utilizava a escrita a cinco vozes. Por outro lado, em 1660 o rei inglês Charles II (1630-1685), institui seus *Four and twenty fiddlers*, na mesma formação francesa, com três partes de viola. Contudo, após Henry Purcell (1659-1695) começar a compor para o grupo em 1680, passa a usar continuamente a escrita à quatro vozes, como na ópera *Dido and Aeneas* de 1677.

Na Alemanha e Áustria até 1650 pouco uso era feito da viola. Contudo, a partir desta data obras importantes começam a ser escritas como: *Plectrum musicum* (1662) de Philipp Friedrich Buchner (1623-1679), *Sonate*, para duas violas e baixo continuo nº 1 e 2 (1697, provavelmente a primeira obra deste gênero) de Daniel Speer (1636-1707); *Sacro-profanus concertus musicus* (1662) de Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680); *Harmonia artificiosioriosa* (1696) de Heinrich I. F. von Biber (1644-1704). Importante citar que os dois últimos compositores eram virtuosos do violino em sua época (LAINÉ, 2010). Inclusive, segundo Riley

⁶⁰ No original: [...] probablement du premier véritable orchestre permanente de l’histoire.

(1980, p. 104) Schmelzer fundou uma escola de violino em Viena, de reconhecimento internacional. Suspeita-se que Schmelzer, além de certamente ter influenciado, foi professor do próprio Biber. Este por sua vez fundou a escola alemã de violino em Salzburg, tempos depois esta escola produziria J. G. Leopold Mozart (1719-1787)⁶¹.

Na ópera de Hamburgo, na Alemanha, a viola teve um importante papel a partir do fim do século XVII. Reinhard Keiser (1674-1739) trouxe uma grande quantidade de inovações na orquestração das óperas, onde reconhece o papel importante da viola como solista em acompanhamentos de árias. Como exemplo temos: *Adonis* (1697), *Janus* (1698), *Masaniello furioso* (1706), *La noble Octavia* (1705), *Orpheus* (1709), *Diana* (1712) e *Cupido* (1724). A obra de Keiser irá influenciar as primeiras obras cênicas de outro importante compositor, Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Essa influência pode ser sentida, por exemplo, na ópera *Almira* (1705). Mais tarde, já em Londres, dá nova importância à viola na ópera *Alexander's Feast* (1736) (LAINÉ, 2010, p. 39-40, 110). Outros compositores de ópera em Hamburgo a darem importância a parte de viola foram Christoph Graupner (1683-1760) e Johann Matheson (1681-1764). As inovações em Hamburgo assim como sua influência em toda Alemanha serão fundamentais no futuro desenrolar do repertório para viola.

Já na primeira metade do século XVIII, principalmente na Alemanha e Áustria, apareceram as primeiras obras importantes dedicadas exclusivamente ao instrumento, vindas de Bach e Telemann.

Arcangelo Corelli (1653-1713) influenciou diversas gerações de compositores, tanto com seus *trios sonata*, *sonatas solo* e seus *concertos grossos*⁶². Seus *Douze Concerti Grossi op.6* (publicados em 1712, mas escritos, possivelmente desde 1680) serviram de modelo por toda a Europa para este gênero musical. Por outro lado, Corelli não deu importância alguma para viola, mantendo a supremacia das tessituras extremas, agudo e grave, restando às tessituras médias apenas dobrar algumas vozes ou acompanhamentos bem simples (LAINÉ, 2010, p. 30). Corelli usava uma escrita à quatro vozes, usando apenas uma voz de viola. Muitos compositores

⁶¹ Pai de Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold foi um dos professores de violino mais famosos da Europa, além de compositor. Escreveu um importante tratado de violino: *Tratado sobre os princípios fundamentais de como tocar violino* de 1756.

⁶² Concerto grosso ou Concerto grande em tradução para português: Importante gênero de música puramente instrumental do período barroco. Era dividido em dois grupos: *concertino ou principale*; pequeno grupo de instrumentos solistas, geralmente 2 violinos e um violoncelo mais baixo contínuo (cravo, órgão) ou seja, a mesma formação do *trio sonata* e *ripieno, concerto ou tutti*; pequena orquestra de cordas, que posteriormente recebeu a adição de outros instrumentos como trompetes, flautas, oboés e trompas. Ambas as partes dialogam durante a música em sequências de movimentos lentos e rápidos (APEL, 1950, p. 175), (STANLEY SADIE, 2001).

não seguiram esse tipo de orquestração, preservando as duas vozes de viola, contralto e tenor, como Francesco Manfredini (1688-17??), Giuseppe Torelli (1650-1708), Tomaso Albinoni (1671-1751), Pietro Locatelli (1693-1764), Francesco Geminiani (1687-1762) e Giuseppe Tartini (1692-1770) (RILEY, 1980, p. 72). Geminiani em seu *Concerto Grosso op. 7* e posteriormente Locatelli em seus *Douze Concerti Grossi op. 1*, ambos alunos de Corelli, inovaram ao acrescentar a viola ao *concertino* em seus concertos grossos. Geminiani inclusive, teve a necessidade de revisar seus *Concerti Grossi op. 2*, para incluir partes de viola no *concertino* dado o sucesso da inovação (RILEY, 1980, p. 87).

Os trios sonata e sonatas para instrumento solo de Corelli, também influenciaram vários compositores. Como vimos o *trio sonata* levou o violino e posteriormente o violoncelo a patamares de virtuosismo cada vez mais altos. Todos esses gêneros musicais foram importantes na criação de um outro tipo de composição: O *Concerto*⁶³, para instrumento solista. O concerto “ tornou-se a forma mais importante da música de orquestra barroca a partir de 1700” (GROUT e PALISCA, 1988, p. 416). Nomes como Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni, Giuseppe Tartini entre outros e talvez o mais importante de todos para a consolidação da forma, Antonio Vivaldi (1678-1741) deram sua contribuição para o gênero. Apesar de Vivaldi, assim como seus compatriotas, não ter composto nenhum concerto para viola, ele fez várias experiências no tratamento do instrumento na orquestra, como pode se ver em seu op. 3, *L'estro armonico* de 1712 e op. 8, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* de 1725.

Vivaldi e Corelli foram importantes fontes de inspiração para os alemães, estes já vinham desenvolvendo o gosto pela viola, desde a ópera em Hamburgo, como atestado por Riley (1980, p. 105, tradução nossa):

No final do século XVII, a viola recebia mais atenção e prestígio na Alemanha do que em qualquer outro país. Este interesse e prestígio estabeleceram as bases que produziram as primeiras músicas solo mais importante para o instrumento em Hamburgo, Cöthen, Berlim e outras cidades alemãs no século XVIII.⁶⁴

Neste contexto, surgem as primeiras obras importantes para viola como solista. Lainé (2010, p. 39) aponta que uma das primeiras obras concertantes para viola é a *Ouverture à 4*,

⁶³ Concerto: Uma composição para músico solista e orquestra, porem a orquestra não baseada na relação de mestre e servo, como no caso de acompanhamento, mas numa relação de rivalidade ou em pé de igualdade. Geralmente é uma composição em 3 movimentos; rápido, lento, rápido. (APEL, 1950, p. 171)

⁶⁴ No original: By the end of the 17th century the viola was receiving more attention and prestige in Germany than in any other country. This interest and prestige laid the foundation that produced the earliest important solo music for the instrument in Hamburg, Cöthen, Berlin, and other German cities in the 18th century.

Violino Primo, Violino Secundo, Viol dy Bracio Solo, et, Bassus e Cemba. Foi composta pelo violinista, cantor, escritor e teórico austríaco Johann Beer (1655-1700). Lainé (2010) não fornece a data da obra, porém afirma, que segundo o catálogo Jappe⁶⁵, esta peça pode ser considerada o concerto mais antigo para viola. Essa afirmação é feita com certo resguardo, já que a obra apresenta algumas limitações de forma.

Contudo, as primeiras obras de grande relevância foram compostas pelo alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750). Ele mesmo, entre os vários instrumentos que tocava, preferia a viola, como atestou seu filho Carl Philipp Emanuel (RILEY, 1980, p. 111). Bach compôs 6 *concerti grossi* (1721), conhecidos como *concertos de Brandemburgo*, onde diferentemente de Corelli, utiliza diversas combinações de instrumentos em cada concerto. Para Nelson (2003, p. 81), os concertos de Brandemburgo, não seguia nenhum padrão anterior, mas apresentavam características tanto de concerto grosso, como de concerto solo e concerto orquestral. O concerto grosso nº 6 in Si bemol Maior (BWV 1051), provavelmente composto em 1718, é certamente o mais importante para os violistas. Bach usa nesta composição duas violas solistas no *concertino* e duas violas da gamba, violoncelo e continuo no *ripieno*, uma grande novidade para a época, já que se tratava de um grupo com tessitura médio-grave. Segundo Lainé (2010, p. 43), Bach faz uma grande inversão ao colocar a viola da gamba, tradicional instrumento solista, no acompanhamento e por outro lado retira a viola da função a que esteve relegada por décadas e a coloca como solista. Também é importante o concerto grosso nº 3 em sol Maior (BWV 1048), para 3 violinos, 3 violas, 3 violoncelos e continuo. Nesta obra Bach trata todos os instrumentos em pé de igualdade, todos têm intervenções solistas e as mesmas formulas melódicas são usadas para todo o grupo. No terceiro movimento pode-se ouvir o virtuosístico solo da primeira viola, que foi anunciado pelo primeiro violino no início do movimento.

Georg Philip Telemann (1681-1767), foi provavelmente o compositor mais famoso e produtivo da Alemanha. Trabalhou em todos os principais centros musicais da Alemanha, inclusive na ópera de Hamburgo, e algum tempo em Paris. Telemann tinha bastante gosto pela viola e muitas de suas composições apresentam papel importante para o instrumento. Sua primeira obra datada para viola é o *Trio Sonata in Sol menor* de 1718. Sua obra mais famosa para o instrumento, no entanto foi o *Concerto para viola em Sol Maior*, publicado em 1731, segundo Riley (1980, p. 117). Porém, Lainé (2010, p. 44) afirma que este concerto deva ter sido

⁶⁵JAPPE, Michel e Dorothea. *Viola Bibliographie: das repertoire für die historich Bratsche von 1649 bis nach 1800*. Amadeus Edition, Alemanha. 1999.

composto entre 1716 e 1721. Também são de sua autoria: *Scherzi Melodichi* de 1734, que são 7 trios sonatas para violino viola e contínuo; *Concerto para 2 Violas, Cordas e Baixo Contínuo* de 1762 e outro concerto com esta mesma formação em Lá Maior, infelizmente perdido.

Segundo Riley (1991, p. 117-118), existem mais 3 concertos, ainda no barroco quase desconhecidos, que pré-anunciam o grande número de obras solas que viram para viola. São eles: Johann Martin Doemming (1700-1760), *Concerto in C*; August Heinrich Genra (1715-1785), *Concerto in C*; Johann Gottlieb Graun (1702-1771), *Concerto in E flat Major*.

Se o século XVII propiciou pouca visibilidade à viola como instrumento solo, por outro lado, a partir da segunda metade do século XVIII será decisiva na evolução do repertório para viola, tanto solo, como de câmara e orquestra e até mesmo para a configuração do instrumento. Por outro lado, o violista ainda não está bem definido e levará ainda bastante tempo até se estabelecer. Trataremos desse assunto em maior detalhe no próximo capítulo, mas é interessante observar a visão sobre a viola e os violistas em um dos mais importantes tratados dessa época: em seu *Versuch einer Anweisung, die Flute zu Spielen*, de 1752, no capítulo XVII, seção III, intitulado “of the Violist in Particular”, o compositor Johann Joachim Quantz (1697-1773) afirma (apud. RILEY, 1980, p. 123-124, tradução nossa):

A viola é comumente considerada como de pequena importância no universo musical. A razão pode bem ser que essa muitas vezes é tocada por pessoas que ainda são iniciantes no grupo ou não têm dons especiais para se distinguir no violino, ou que o instrumento produz tão poucas vantagens para os seus executantes, de modo que pessoas hábeis não sejam facilmente persuadidas a ir além. No entanto, mantenho que, se todo o acompanhamento é para ser sem defeito, o violista deve ser tão bom quanto o segundo violinista.⁶⁶

Quanto à configuração do instrumento, com o fim do período barroco a viola tenor foi progressivamente abandonada. As inovações, necessidades e exigências do classicismo, levaram ao uso de modelos menores de viola, dada sua maior exequibilidade, permanecendo em uso apenas o tamanho contralto. Uma viola menor também é muito mais próxima do tamanho violino, o que facilitava a alternância entre os dois instrumentos (LAINÉ, 2010, p. 56). Desta forma, muitas violas tenores foram cortadas para diminuir seu tamanho e torná-las mais

⁶⁶ No original: The viola is commonly regarded as a little importance in the musical establishment. The reason may well be that it is often played by persons who are either still beginners in the ensemble or have no particular gifts with which to distinguish themselves on the violin, or that the instrument yields all too few advantages to its players, so that able people are not easily persuaded to take it up. I maintain, however, that if the entire accompaniment is to be without defect, the violista must be just as able as the second violinist.

confortáveis para o padrão da época. Outra inovação foi o aumento do braço e do espelho dos instrumentos, construídos antes de 1780 (RILEY, 1980, p. 218-221, 134).

Com as ideias iluministas se espalhando por toda a Europa, a ascensão da burguesia e um pouco mais tarde a revolução francesa, o cenário musical sofreu diversas mudanças. Na música de câmara testemunhamos o rápido sucesso do quarteto de cordas. No ramo da música instrumental o surgimento da sinfonia e também uma maior popularização do concerto para solista e orquestra. A ópera atinge um público cada vez maior. E em todos esses casos será dado um papel mais elaborado e importante para parte de viola. Segundo Lainé (2010, p. 50), neste contexto, desenvolveram-se diversos concertos públicos como, *Le Concert Spirituel* em Paris, 1725 e muitas sociedades musicais, formada principalmente por amadores, aumentando a demanda de música, por um número cada vez maior de consumidores desta arte. Isso se explica devido ao aumento das populações urbanas atraídas pelos burgos e o comércio, assim como os primeiros indícios da revolução industrial (GROUT e PALISCA, 1988, p. 475-480).

Riley (1991, p. 116-117) afirma que Ulrich Drüner em um artigo⁶⁷ publicado em 1981, catalogou 141 concertos para viola, compostos entre 1740 e 1840, ou seja, cobrindo todo o classicismo e as primeiras décadas do romantismo. Supostamente esse período quase não teria obras para viola. Contudo, este intervalo de tempo foi bastante rico e representativo na criação de repertório para viola, principalmente em centros como Mannheim e Viena, além de outras cidades da Alemanha e Áustria. Muitos compositores importantes dessa época eram também violistas, como por exemplo Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e os irmãos Stamitz. Listamos a seguir alguns dos concertos para viola desse período:

- Karl Stamitz (1746-1801): *Concerto nº1 em Ré Maior; Concerto nº2 em Si b Maior; Concerto nº3 em Lá Maior*. Além de mais 4 sinfonias concertantes para violino, viola e outros solistas.
- Anton Stamitz (1754-1809): *Concerto nº1 em Si b Maior; Concerto nº2 em Fá Maior; Concerto nº3 em Sol Maior; Concerto nº4 em Ré Maior*.
- Franz Anton Hoffmeister (1754-1812): *Concerto nº1 em Si b Maior; Concerto nº2 em Ré Maior*.

⁶⁷ DRÜNER, Ulrich. “Das Viola-Konzert vor 1840, “ Fontes Artis Musicae, volume 28/3, p. 153-176. (RILEY, 1991, p. 116)

- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): *Sinfonia Concertante para Violino e Viola e Orquestra em Mib Maior K.364*. Importante mencionar também os 2 duetos para violino e viola em Sol e Sib Maior K423-24.
- Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799): *Concerto em Fá Maior e Concerto para Viola e Contrabaixo em Ré Maior*.
- Willian Herschel (1738-1822): *Concerto nº1 Dó Maior; Concerto nº2 em Ré menor; Concerto nº3 em Fá Maior*.
- Karl Friedrich Zelter (1758-1832): *Concerto para Viola em Mib Maior*.
- Michael Haydn (1737-1806): *Concerto para Orgão e Viola em Dó Maior*.
- Johann Christof Friedrich Bach (1732-1795): *Concerto para Pianoforte, Viola e Orquestra em Mib Maior*.
- Joseph Schubert (1754-1837): *Concerto nº1 em Dó Maior; Concerto nº2 em Mib Maior*.
- Anton Vranick (1761-1820): *Concerto para duas Violas e Orquestra em Dó Maior*.
- Roman Hoffstetter 1742-1815): 3 concertos: Concerto nº 1 Dó Maior, Concerto nº 2 em Mib Maior e Concerto para viola e violoncelo em Sol Maior.
- Ignaz J. Pleyel: *Concerto para Viola em Ré Maior op.31*.

Joseph Haydn e Ridolfo Luigi Boccherini (1743-1805) são normalmente considerados os precursores do quarteto de cordas. Este tipo de obra recebeu grande acolhida do público. Outros compositores que cultivaram este gênero foram Mozart e Beethoven (LAINÉ, 2010, p. 82-87). Apesar de nos primeiros quartetos a viola ter um papel simples de acompanhamento, pode-se notar um gradual desenvolvimento nas partes dedicadas a esse instrumento. A título de exemplo podemos citar os quartetos a partir do *op. 71* de Haydn, os quartetos das séries *K.428*, *K.499*, *K.590* de Mozart, ou ainda os *op. 59*, *op. 74*, *op.130*, *op.131*, *op.132*, a *Grande Fuga, op.133* e o *quarteto 16 em Fá maior op. 135* de Beethoven. Ainda em música de câmara, é importante destacar os quintetos de cordas com duas violas de Michael Haydn, Mozart e Beethoven. Este último também escreveu o *Septeto em Mi Maior, op. 20* (1800), onde no 4º movimento - *Tema con variazioni*, a primeira variação é apresentada pela viola. Importante também citar diversas outras obras como duos, trios, quintetos com piano ou trompa, divertimentos, entre outras formações, onde encontramos partes bem elaboradas para viola.

Nas sinfonias se deu o mesmo, as primeiras sinfonias de Haydn reservam um papel quase omissivo para a viola. Contudo, a partir das 6 sinfonias parisienses (1785-1788) e as 10 sinfonias londrinas (1791-1795) a viola passa a ter partes mais elaboradas (LAINÉ, 2010, p. 91). Mozart nas sinfonias 31, 40 e 41 dá às violas importantes linhas melódicas (KRUSE, 1985, p. 57-58). Nas sinfonias nº 3, 7 e 9 de Beethoven as violas tem um discurso bastante ativo dentro das obras. A sua abertura Coriolano de 1807, traz passagens bastante intrincadas para viola. Diversos outros compositores deste período, também escreveram sinfonias com partes mais rebuscadas para viola.

Continuando a tradição dos compositores da ópera de Hamburgo em utilizar as características sonoras da viola, Christoph Willibald Gluck (1714-1787) ampliou o potencial dramático deste instrumento em suas óperas, por exemplo: *Iphigénie em Aulide* (1772) *Alceste* (1776) e *Iphigénie en Tauride* (1779). Adam Carse (*apud* RILEY, 1980, p. 135, tradução nossa) descreve a importância do uso da viola nas operas desse compositor da seguinte forma:

Para a viola, a Cinderela da orquestra de cordas, Gluck foi a fada-madrinha que resgatou o instrumento de uma posição ruim e o tornou não só independente e indispensável, mas descobriu nele uma individualidade própria, uma peculiaridade de timbre com a qual nenhum outro membro da família de cordas foi dotado. Assim, embora a parte da viola nas composições de Gluck funcione algumas vezes com a parte de baixo, a função normal do instrumento é também fornecer as notas essenciais da harmonia no registro do tenor, para equilibrar ou engrossar a textura, participar do movimento predominante ou figuração em companhia do primeiro e segundo violinos, ou para criar um efeito por meio de seu próprio timbre individual.⁶⁸

Outros compositores seguiram essa tendência e compuseram importantes partes em ópera para viola, como: Mozart em *Don Giovanni* (1787) e *Cosí fan Tutte* (1790), Beethoven em *Fidelio* (1814), Antonio Sacchini (1730-1786) *Oedipe à Colone* (1786), Luigi Cherubini (1760-1842) *Les Deux Journées* (1800), Gasparo Spontini (1774-1851) *La Vestale* (1807). Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817), segundo Lainé (2010, p. 96), em sua ópera *Uthal* (1806) chegou ao “ponto culminante da audácia”⁶⁹ e eliminou completamente os violinos desta obra, utilizando, no núcleo das cordas, duas partes de viola, violoncelo e contrabaixo. Avançando um pouco no romantismo temos outros compositores fazendo importante uso das violas. François-

⁶⁸ No original: To the viola, the Cinderella of the string orchestra, Gluck was the fairy-godmother who rescued the instrument from a mean position and made it not only independent and indispensable, but discovered in it an individuality which was quite its own, a peculiarity of tone-color with which no other member of the string family was endowed. Thus, although the viola part in Gluck's scores does sometimes run with the bass part, the normal function of the instrument is either to provide essential harmony notes in the tenor register, to balance or thicken the tone, to take part in the prevailing motion or figuration in company with first and second violins, or to create an effect by means of its own individual tone-color.

⁶⁹ No original: Le point culminant de l'audace...

Adrien Boieldieu (1775-1834) *Le Petit Chaperon Rouge* (1818), Louis Maillart (1817-1871) *Les Dragons de Villars* (1856), Giacomo Meyerbeer (1791-1864) *Les Huguenots* (1836) assim como Carl Maria von Weber (1786-1826) em *Der Freischütz* (1821) onde no 3º ato (*Romance et Arie*) escreve um grande solo, claro e brilhante segundo Lainé (2010, p. 94). Mendes (2002, p. 19) aponta que o solo para viola mais antigo, escrito por um compositor brasileiro é justamente em uma ópera: trata-se de *Fosca* (1873) de A. Carlos Gomes (1836-1896).

Neste contexto de novas criações e exigências do repertório, surge a necessidade de material didático original para atender às demandas específicas do instrumento. Lainé (2010, p. 98, tradução nossa) afirma que o desenvolvimento de obras didáticas “[...] é a consequência lógica do aumento do repertório[...]”⁷⁰. Riley (1980, p. 167, tradução nossa) expressa-se quanto a isso da seguinte forma:

No final do século XVIII, Karl e Anton Stamitz apareceram em Paris como solistas de viola nos *Concertos Spirituels*. Compositores de óperas em Paris, particularmente Gluck, Sacchini, Cherubini, Spontini, Méhul e Boieldieu estavam dando mais e mais reconhecimento em suas composições para a viola como um instrumento expressivo. Indicativo da crescente importância da viola na música parisiense no final do século XVIII foi o surgimento dos seguintes manuais impressos para o instrumento: Michel Corrette, *Méthode d'Alto*, 1782 (talvez já em 1760); Jean B. Cupis, *Méthode D'Alto*, c.1788; Michel Woldemar, *Méthode d'Alto*, c.1795.⁷¹

O instrumento passa a ter não apenas um repertório próprio, mas também material didático voltado para sua preparação. Além dos primeiros métodos, ainda no fim do século XVIII, logo no início do século XIX vemos os primeiros livros de estudos e de caprichos aparecerem, tais como os *12 études pour l'alto* (1800-1805) de Hoffmeister, os *41 Caprices pour alto* (1805) de Bartolomeu Campagnoli (1751-1827) entre outros, como veremos mais à frente em outras seções. Importante pontuar que Hoffmeister acrescenta importante contribuição com refinadas composições para viola: dois concertos, mais de 20 duos para violino e viola, além de seus estudos.

Já sobre o período romântico, Pierre Baillot (1771-1842) (*apud* LAINÉ, 2010, p. 130, tradução nossa) afirma: “o violino e o piano compartilharam o império da música

⁷⁰ No original: [...] est la conséquence logique de l'accroissement du répertoire [...]

⁷¹ No original: Late in the 18th century Karl and Anton Stamitz appeared in Paris as viola soloists at the Concerts Spirituels. Composers of operas in Paris, particularly Gluck, Sacchini, Cherubini, Spontini, Méhul, and Boieldieu were giving more and more recognition in their scores to the viola as an expressive instrument. Indicative of the increasing importance of the viola in Parisian music in the late 18th century was the emergence of the following printed tutors for the instrument:

Michel Corrette, *Méthode d'Alto*, 1782 (perhaps as early as 1760); Jean B. Cupis, *Méthode d'Alto*, c.1788; Michel Woldemar, *Méthode d'Alto*, c.1795.

instrumental”⁷², ou seja, estes instrumentos reinaram absolutos como principais meios da expressão romântico. Desta forma, como instrumento solista, a viola volta a um papel de menor relevância. Essa queda na produção de concertos solo, novamente contribui para consolidar a fama da viola como instrumento desprovido de repertório também neste período. O que existe é uma considerável redução, mas não ausência de concertos ou solos com acompanhamento de orquestra, como demonstraremos mais à frente. Por outro lado, o instrumento continua seu desenvolvimento com grande aceitação e reconhecimento de suas potencialidades e características intrínsecas nas orquestras, principalmente por seu timbre (LAINÉ, 2010, p. 130).

Influenciados por Beethoven, muitos compositores continuaram a escrever partes mais relevantes para viola. Podemos ver este desenvolvimento também nas obras sinfônicas de compositores como: Franz P. Schubert (1797-1828) especialmente Sinfonia Nº 4 in Dó menor (Trágica), D. 417, (1816), onde no último movimento encontramos uma intrincada passagem de colcheias em modulações; Felix Mendelssohn (1809-1847) na sua *Sinfonia Italiana* (1833) e *Sinfonia Escocesa* (1842), assim como em suas sinfonias para cordas; Hector Berlioz (1803-1869) em *Harold en Italie* (1834), *Roméo et Juliette* (1839), *La Damnation de Faust* (1846), *Sinfonia Fantástica* (1830); Franz Liszt (1811-1886) *Sinfonia Fausto* (1854); Anton Bruckner (1824-1896) *Missa em Fá menor* (1868), *4º sinfonia* (1874); Johannes Brahms (1833-1897) *Sérénade* (1858), *Réquiem Alemão* (1868), *4º Sinfonia* (1885); Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893) *Sérénade para cordas* (1880), *6º Sinfonia* (1893); Antonín L. Dvořák (1841-1904) *7º Sinfonia* (1885), *Sinfonia do Novo Mundo* (1893), *Réquiem op. 89* (1890); Gabriel Fauré (1845-1924) *Réquiem op.47* (1887); Gustav Mahler (1860-1911) *Sinfonia Titã* (1888), *10º Sinfonia* (1910); Richard Strauss (1864-1949) *Dom Juan* (1889), *Assim Falou Zaratustra* (1896) e *Don Quixote* (1897) onde a viola representa o personagem Sancho Pança executando diversos solos.

Nas óperas o timbre, continua a ser explorado e pouco a pouco passagens mais virtuosísticas, assim como solos continuam a ser assinalados às violas, como podemos ver em obras de: Gioachino A. Rossini (1792-1868) *O Barbeiro de Sevilha* (1816); Mikhail I. Glinka (1804-1857) *Ruslan e Ludmila* (1842); Giuseppe Verdi (1813-1901) *Otello* (1887), *Falstaff* (1893); Bedřich Smetana (1824-1884) *A Noiva Vendida* (1866); Georges Bizet (1838-1875) *Carmen* (1875); Giacomo Puccini (1858-1924) *Manon Lescaut* (1893), *Turandot* (1924). Merecem destaque as composições de Richard Wagner (1813-1883) *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), *Tristão e Isolda* (1865), *O Anel do Nibelungo* (1853-1874) e Richard Strauss

⁷² No original: Le violon et le piano se partagent l’empire de la musique instrumentale.

Salomé (1905) e *Electra* (1909), que elevaram as partes de viola a um novo patamar de exigência técnica.

O próprio instrumento teve que ser modificado novamente. Os dois tamanhos de viola, contralto e tenor, tinham a intenção primordial de preencher espaços harmônicos e timbrísticos entre o grave e o agudo, com violas menores existia uma espécie de vazio nas texturas timbrísticas, entre as violas e violoncelos. Violas pequenas, em voga no classicismo, são abandonadas no romantismo em favor de violas maiores e mais potentes, fruto da exigência de uma sonoridade mais encorpada e volumosa em orquestras cada vez maiores. Com isso ressurgiu o problema de maleabilidade e conforto das violas tenores. Além do mais, agora os violistas enfrentam desafios técnicos maiores, com repertório exigindo extensão de mais de 3 oitavas e meia. O próprio Wagner, assim como Berlioz anos antes, reclamou da “cruel insuficiência de violistas” (LAINÉ, 2010, p. 147) em sua época. Podemos verificar isso nas seguintes duas passagens, a primeira de Berlioz e a segunda de Wagner:

É de lamentar que não há nenhuma classe especial para a Viola. Este instrumento, não obstante, sua relação com o violino, precisa de estudo individual e prática constante, se é para ser devidamente tocado. É um antigo, absurdo e deplorável preconceito que até agora se entregou a execução da parte do tenor a violinistas de segunda ou terceira categoria. Sempre que um violinista é medíocre, é dito: "Ele vai fazer o primeiro tenor." Do ponto de vista da música moderna, esse é um raciocínio falso, pois as partes desprezíveis já não são há muito escritas para a orquestra (pelo menos pelos grandes mestres), mas cada uma tem um interesse proporcional ao efeito a ser reproduzido e uma condição de inferioridade em qualquer parte em relação a qualquer outra não é reconhecida.⁷³ (BERLIOZ *apud* RILEY, 1980, p. 184, tradução nossa)

Em todos os lugares, este último instrumento [a viola] é confiada principalmente aos violinistas inválidos, até mesmo para instrumentistas de sopro já sem fôlego, desde que tenham tocado um pouco de violino um dia ou outro. No máximo, todos procuram para ocupar o lugar de primeira estante um violista de real valor, principalmente para partes com solos que podem aparecer aqui e ali. Aconteceu de eu as ver, no entanto, confiadas ao primeiro violino. Em uma grande orquestra, com oito violistas, não me foi possível apontar qualquer um que fosse capaz de executar corretamente as numerosas passagens difíceis de uma de minhas novas partituras. A prática sobre a qual eu falo consistia no fato, que é humanamente desculpável, do caráter da instrumentação de antigamente, onde o papel essencial da viola era reforçar o acompanhamento. Uma outra razão pode ser, até nos dias de hoje, a miserável instrumentação dos compositores de óperas italianas, cujas obras constituem uma parte importante e muito apreciadas do repertório nos teatros alemães.⁷⁴ (WAGNER *apud* LAINÉ, 2010, p. 147, tradução nossa)

⁷³ It is to be regretted that there is no special class for the Viola. This instrument, notwithstanding, its relation to the violin, needs individual study and constant practice if it is to be properly played. It is an antique absurd and deplorable prejudice that has hitherto handed over the performance of the tenor part to second- or third-rate violinists. Whenever a violinist is mediocre, it is said, "He will make a capital tenor." From the stand-point of modern music this is false reasoning, for trash parts are no longer written for the orchestra (at least by the great masters), but each has an interest proportionate to the effect to be reproduced and a condition of inferiority in any one part with regard to any other is not recognized.

⁷⁴ No original: Partout, ce dernier instrument est confié en majorité à des violonistes invalides, voire à des instrumentistes à vent à bout de souffle, pour peu qu'ils aient joué un peu de violon un jour ou l'autre. Tout au plus

Na música de câmara, diversos compositores contribuíram para o desenvolvimento do repertório para viola e piano. Também nos quartetos, quintetos e outras formações tivemos importante representatividade de repertório. Entre muitas obras, podemos citar: Os quartetos *Rosamunde* D. 804 e *A morte e a Donzela* D. 810 (1824) de Franz Schubert; A original e durante muitos anos esquecida *Viola Sonata em Dó menor* (1823-24), *Quarteto op. 13* (1827) e o *Octeto op. 20* de Felix Mendelssohn; *Sonate em Ré mineur pour Alto e Piano* (1825) de Michael Glinka (1804-1857); *Märchenbilder four viola op. 113* (1851), *Märchenerzählungen four clarinete, alto et piano* (1853) e os *quartetos op.41* (1842) de Robert Schumann (1810-1856); *Trio for viola, guitar e cello op. 68* e *Serenade for viola, guitar e cello op. 69* de Niccolò Paganini (1782-1840); *3 Phantasiestücke* (1844) de Carl Reinecke (1824-1910); *Mélodies Hébraïques op. 9* (1851) e *Variations op. 10* (1852) de Joseph Joachim (1831-1907); *Sexteto op. 18* (1860), *Quarteto op. 25* (1861), *Quinteto op. 115* (1892), *2 Gesänge für contralto, viola und piano Op.91* (1863) de Johannes Brahms; *Elégie op. 30* (1853) e *Sonate pour alto e piano op. 36* (1863) de Henry Vieuxtemps (1820-1881); *Sonate pour alto e piano op. 49* (1855) de Anton Rubinstein (1829-1894); *Romance oubliée* (1880) de Franz Liszt; *Concertstück op. 46* (1899) de Hans Sitt (1850-1922); *Quarteto op. 10* (1893) e *Sonata for Flute, Viola and Harp* (1915) de Claude Debussy (1862-1918); *Concertstück* (1906) de George Enesco (1881-1955); *Quarteto "americano"* (1893) de Anton Dvořák; *Quarteto em Fá Maior* (1903) de Maurice Ravel (1875-1937).

Apesar da produção de concertos solo e obras com orquestra terem diminuído, encontramos muitas composições deste gênero no repertório romântico, como: *Potpourri for Viola and Orchestra, Op.94* (1820), de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837); *Fantasia pour alto et orchestre* (1859), *3 Élégies pour alto et orchestre* (1831, 1838 e 1840) de Jacques-Féréol Mazas (1782-1849) e o *Concerto nº1 pour alto op. 14* (1815) de Marie-Alexandre Guénin (1744-1835). *Variations pour alto et orchestre* (1806) e *Andante and Rondo Ungarese for Viola and Orchestra in C minor* (1809), foram escritas por Carl Maria von Weber, provavelmente

cherche t-on à placer au premier pupitre un altiste de réelle valeur, essentiellement pour les parties de solo qui peuvent se présenter çà et là. Il m'est arrivé cependant de les voir confiées à un premier violon. Dans un grand orchestre, sur huit altistes, on ne m'en a désigné qu'un qui fut capable d'exécuter correctement les nombreux traits difficiles d'une de mes nouvelles partitions. La pratique dont je parle tenait en fait, ce qui est humainement excusable, au caractère de l'instrumentation autrefois, où le rôle essentiel de l'alto était de renforcer l'accompagnement. Une autre justification pouvait en être, jusqu'à l'heure actuelle, l'instrumentation misérable des compositeurs d'opéras italiens, dont les œuvres constituent une part importante et fort appréciée du répertoire des théâtres allemands.

para seu irmão Fritz Weber (1761-1833), que tocava violino e viola. Alessandro Rolla (1757-1841) é sem dúvidas um dos maiores compositores para viola neste período. São 21 obras para viola e orquestra, das quais 15 são concertos. Antonio G. Rolla (1798–1837) seu filho, também escreveu *Variazioni Brillanti in Fá for viola and orchestra, Op.13* (1822). Mais um italiano a compor um concerto ao estilo de Rolla é Giuseppe Ghebart (1796-1870), *Concerto No. 1 em Ré menor para viola e orquestra, Op. 55* (1828). Outra obra importante é *Harold en Italie* (1834) de Hector Berlioz, encomendada por Paganini para estrear em público sua nova viola Stradivarius. Contudo, Paganini ficou desapontado com a composição e nunca a executou, mesmo anos depois reconhecendo o profundo valor musical e inovador da obra (RILEY, 1980, p. 193). Paganini por sua vez, escreveu ele mesmo uma peça em seu estilo virtuoso, para sua viola Stradivari, *Sonata per la Grand Viola e Orchestra* (1834) estreada em Londres. Hans Sitt (1850-1922), também contribuiu com o *Romance pour alto et orchestre* (1900) e o *Concerto em Lá menor op. 68* (1900) dedicado à Laforge. Um pouco tardio, mas ainda no estilo romântico, Max Bruch (1838-1920) escreveu duas obras importantes para viola: *Romance pour alto et orchestre* (1911) e *Concerto pour alto et clarinete* (1913).

É preciso ressaltar que a falta de especialização dos violistas apontada por Berlioz e Wagner, foi finalmente resolvida com a criação da classe viola no Conservatório de Paris em 1894. Como veremos nas próximas seções, esse modelo especializado se espalhou por toda Europa. Também precisamos mencionar, que durante todo o século XIX foram criados novos materiais didáticos, fomentados para cobrir todas as exigências do repertório acima mencionado. Ritter e Sitt foram pioneiros na preocupação com o ensino de excertos orquestrais, visando a futura ocupação de seus alunos e cobrindo assim mais aspectos da formação de um violista profissional. A especialização dos violistas, assim como o aparecimento dos primeiros solistas de renome do instrumento, que veremos em outra seção, ajudou a dar um salto na qualidade e nível do repertório do século XX e XXI (LAINÉ, 2010, p. 207). E a grande novidade na criação de material didático, veio dessa nova classe de violistas especialistas. No início dos anos 1900 encontramos agora, violistas competentes, um farto repertório em desenvolvimento, um ensino e material especializado e compositores novamente interessados em explorar as possibilidades do instrumento.

Em música sinfônica, ópera ou de câmara temos como exemplo: *Noite Transfigurada op. 4* (1899), *Quarteto n.º 2 op. 10* (1908) de Arnold Schönberg (1874-1951); *Sinfonia n.º 2 op. 57* (1903) de Vincent d'Indy (1851-1931); *Ma Mère l'Oye* (1910) e *La valse* (1920) de Maurice Ravel; *Pelléas e Mélisande* (1902) de Claude Debussy; *Duas Rapsódias para oboé, viola e*

piano (1905), *Quatre Poèmes pour voix, alto et piano op. 5* (1904) de Charles-Martin Loeffler (1861-1935); *Quarteto de cordas op. 10* (1910) de Alban Berg (1886-1935); *Quarteto de cordas* (1906), *Quinteto com piano* (1907), *6 Bagatelles op. 9* (1913) de Anton Webern (1883-1945); *O Pássaro de Fogo* (1910), *A Sagração da Primavera* (1913), *Petrouchka* (1911), *Pulcinella* (1920), *Concerto para cordas em Ré* (1946) de Ígor Stravinsky (1882-1971); *Sinfonia clássica* (1917) de Serguei Prokofiev (1891-1953); *Fantasia sobre um tema de Thomas Tallis* (1910) de Vaughan Williams (1872-1958); *Madame Butterfly* (1904), *Turandot* (1924) de Giacomo Puccini; *Quarteto n.º 6* (1936), *Mandarin Miraculoso* (1919), *Concerto para orquestra* (1943) de Béla Bartók (1881-1945); *3 Madrigais para violino e viola* (1947) de Bohuslav Martinu (1891-1959); *Quarteto n.º 1 op. 49* (1938), *Quinteto com piano op. 57* (1940), *Quarteto n.º 2 op. 68* (1944), *Quarteto n.º 6 op. 101* (1956), *Quarteto n.º 13 op. 138* (1970) de Dmítriy Shostakóvich (1906-1975); *Marteau sans maître* (1954) de Pierre Boulez (1925-2016), (LAINÉ, 2010) entre centenas de obras importantes que podem ser citadas. A quantidade de repertório relevante para viola é abundante dentro dos séculos XX e XXI.

Entre obras solo e sonatas são relevantes: *4 Sonatas para viola solo, op. 11 n.º5* (1919), *op. 25 n.º1* (1922), *op. 31 n.º 4* (1923), (1937) e *3 Sonatas para viola e piano, op. 11 n.º 4* (1918), *op. 25 n.º 4* (1922), (1939) de Paul Hindemith (1895-1963); *Sonata para viola e piano* (1919) Rebecca Clarke (1886-1979); *Sonata para viola e Harpa* (1927) de Arnold Bax (1883-1953); *Sonata Pastorale* (1956) de Lilian Fuchs; *Élégie* (1930) e *Lacrimae* (1952) de Benjamin Britten (1913-1976); *Élégie* (1944) de Igor Stravinsky (1882-1971); *Sonata n.º1 op. 240* (1944), *Sonata n.º 2 op. 244* (1944) e *Quatre visages pour alto et piano* (1943) de Darius Milhaud (1892-1974); *Sonata para viola e piano* (1950) de Camargo Guarnieri (1907-1993); *Sonate* (1955) de Bernard Alois Zimmermann (1918-1970); *Sonata para viola e piano* (1955) de Bohuslav Martinu; *Coelocanth* (1955), *Three studies* (1956), *Manto* (1957) de Giacinto Scelsi (1905-1988); *Sequenza VI* (1956) de Luciano Berio (1925-2003); *Sonata para viola* (1962) e *Appassionata, Cantilena e Toccata* (1977) de Osvaldo Lacerda (1927-2011); *Sonata para viola solo op. 11* (1963) de Marlos Nobre (1939-); *3 Valsas Brasileiras* (1968) de Francisco Mignone (1897-1986); *Viola para viola ou viola d'amore* (1971) de Bruno Maderna (1920-1973); *Trois Noturni Brillanti* (1974) de Salvatore Sciarino (1947-); *Due pezzi per viola sola* (1977) de Franco Donatoni (1927-2000); *Cinq Eglogues* (1967) de André Jolivet (1905-1974); *Cinco caprichos sobre Cervantes* (1968) de Hermann Reutter (1900-1985); *Sonata pra viola e piano* (1975) de Dmítriy Shostakóvich; *Sertões* (1978) de José Antonio de Almeida Prado (1943-2010); *Sonata para viola e piano* (1979) de Hans-Werner Henze (1926-2012); *Inside* (1980) de

Pascal Dusapin (1955-); *Embelie* (1981) de Yannis Xenakis (1922-2001); *Variações a Berg* (1982) de Florivaldo Menezes (1962); *Einspielung III* (1981) de Emmanuel Nunes (1941); *Terre-feu* (1981) Ton-That Tiet (1933); *Cadenza* (1984) de Krzysztof Penderecki (1933); *Meloritmias n° 5* (1987) Ernani Aguiar (1950); *Sonate pour alto* (1994) de Gyorgy Ligeti (1923-2006); *A bird came down the walk* (1995) de Toru Takemitsu (1930-1996) (LAINÉ, 2010), (MENDES, 2002).

Obras para viola e orquestra são encontradas em todas as décadas e de forma abundante como nunca visto na história do instrumento. Entre várias outras podemos citar: *Viola Concerto in G minor* (1903) de Cecil Forsyth (1870-1914); *Viola Concerto* (1908) de York Bowen (1884-1961); *Suite pour alto et orchestre* (1919), *Suite Hébraïque pour alto e piano* (1951) de Ernest Bloch (1880-1959); *Fantasie pour alto et orchestre* (1920) Arnold Bax (1883-1953); *Flos Campi pour alto, chœur et orchestre* (1925) de Vaughan Williams; *Suite pour alto et orchestre* (1934) de Gustav Holst (1874-1934); *Concerto duplo para violino e viola* (1932) de Benjamin Britten; *Légende pour alto et orchestre* op. 66 (1918) de Florent Schmitt (1870-1958); *Viola Concerto with orchestra of soloists, Op. 108* (1929), *Concertino d'été op. 311* (1951), *concerto n° 2 op. 340* (1954-55) de Darius Milhaud; *Concerto pour alto et orchestre* (1929) de William Walton (1902-1983); *Kammermusik n° 5 para viola solo e orquestra de câmara op. 36 n° 4* (1927), *Konzertmusik para viola e orquestra de câmara op. 48* (1930), *Der Schwanendreher, concerto para viola e pequena orquestra* (1935), *Trauermusik para viola e orquestra de cordas* (1936) de Paul Hindemith; *Concerto pour alto et orchestre* (1945) de Béla Bartók; *Concerto para viola* (1929) e *Rhapsodie pour alto* (1947) de Tibor Serly (1901-1978); *Concerto para viola* (1953) de György Kurtág (1926-); *Rhapsody-Concerto for viola* (1952) de Bohuslav Martinu; *Antiphonen pour alto et petit orchestre* (1961) de Bernard Alois Zimmermann; *Brasiliana para viola e orquestra de cordas* (1960) de Edino Krieger (1928-); *Chemins II, Chemins III* (1967, 1968), *Voci para viola solo e dois grupos de instrumento* (1984) de Luciano Berio; *Concerto para viola e orquestra* de Radamés Gnattali (1906-1988); *Concerto para viola* (1983) de Krzysztof Penderecki; *Concerto para viola e orquestra* (1988) de Claudio Santoro (1919-1989); *Concerto para viola* (1997) de Sofia Gubaidouline (1931-); *Concerto para viola* (1985) e *Monologo para viola e orquestra de cordas* (1989) de Alfred Schnittke (1934-1998); *Concerto for Viola and Orchestra* (2009) de John Williams (1932-); *Concerto para viola e orquestra* (2007) de Antônio Borges-Cunha (1952-); *Viola Concerto* (2013) de James MacMillan (1959); *Viola Concerto* (2015) de Jennifer Higdon (1962); *Viola Concerto* (2015) de Nico Muhly (1981); *"The Waste Land", viola concerto* (2016) de Cristian Carrara (1977) e

"*The Voyager*" *Concerto for Viola and Orchestra*, estreado em (05/03/2017) de Richard Danielpour, escrito para o violista Brett Deubner (LAINÉ, 2010), (MENDES, 2002).

Importante salientar que quase todo o repertório para viola brasileiro pertence ao século XX. Esse fato fica claro na dissertação de André Nobre Mendes⁷⁵ onde o autor faz um levantamento da maior parte das obras escritas para o instrumento no Brasil. No total são 121 obras entre peças, solos, duos, trios e outras formações camerísticas de 57 compositores brasileiros ou residentes no país, compostas em sua maioria a partir da década de 60 (MENDES, 2002, p. 18-19). A linguagem composicional⁷⁶ encontrada em várias destas obras, próprias do século XX, não é abordada na literatura de obras didáticas transcritas mais usadas. A maior parte dos métodos transcritos do violino, como veremos mais à frente, foi criada no período romântico. Este material, portanto, acaba preparando o violista para o repertório desse período, que é o ápice até os dias de hoje, do repertório violinístico e não o violístico como vimos. Não podemos deixar de reconhecer a importância desse treinamento para violistas, entretanto somente o uso dessas obras didáticas, não prepara o violista para o repertório mais atual. Como vimos, parte significativa da literatura para viola foi composta nos séculos XX e XXI e torna-se cada vez mais fundamental que o violista esteja preparado para enfrentar este novo repertório. Muitas das obras encontradas nesta pesquisa apontam para existência desse material didático.

Por fim o catálogo de Franz Zeyringer (1976) conta com cerca de 14.000 obras para viola, compostas em várias épocas e partes do mundo. Demonstrando que apesar de momentos de maior ou menor produção, sempre existiu um interesse pelo instrumento e suas características. Essas mesmas características próprias, misturadas com outros fatores, construíram a história aqui traçada, ou seja, instrumento, compositores, músicos e educação todos se influenciando reciprocamente.

⁷⁵ MENDES, A. N. **Música brasileira para viola solo**. UNIRIO- Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro-RJ, p. 200. 2002.

⁷⁶ Tonalismo expandido, Serialismo, Dodecafonismo, Atonalismo, Modalismo.

2. OS INSTRUMENTISTAS

2.1. O violista

Quem eram? Quem são hoje os violistas? Para entender e responder essas questões precisamos inicialmente pesquisar o passado e as práticas de outras épocas, apesar de infelizmente encontrarem-se poucas descrições sobre as pessoas que tocavam esse instrumento nos primeiros períodos. Com o surgimento da família do violino, como vimos, por volta do séc. XVI, os músicos eram multi-instrumentistas e muitas vezes especializavam-se em determinadas famílias. Quando dedicados às cordas, segundo Lainé (2010, p. 17), podiam até ser registrados em alguns lugares como violinistas e violistas. Por isso, encontrar relatos específicos sobre o violista torna-se tarefa difícil tanto no séc. XVI quanto no XVII.

A música daquele período era na maioria das vezes construída a cinco partes. Como citado anteriormente, nessa escrita contrapontística havia uma certa proeminência das vozes intermediárias ou no mínimo estas eram tão importantes quanto as outras. Era a prática vigente escrever partes tanto para viola contralto quanto para viola tenor, como citado. Baseado no repertório documentado e apresentado anteriormente, podemos supor que os músicos destes primeiros períodos deviam oferecer seus serviços de música, se adaptando às necessidades de cada trabalho e tocando qualquer instrumento requisitado, violino, viola contralto ou tenor. Na França, décadas depois, uma terceira parte para viola denominada *Quinte*, foi desenvolvida por Jean-Baptiste Lully (1632-1687). A parte da *Quinte* seria tocada com uma viola ainda maior, de mais de 50 cm (LAINÉ, 2010, p. 32).

Muitas instituições importantes já no séc. XVII, tinham seus próprios grupos, como por exemplo a Basílica de *San Marco* e o Teatro *Santi Giovanni e Paolo* em Veneza, Basílica de *San Petronio* em Bolonha, *Les Vingt-quatre violons de roi* na França e *The four and twenty fiddlers* na Inglaterra, desta maneira empregando muitos músicos. Apesar de alguns desses grupos carregarem em seu nome “violinos”, o efetivo de violistas era a parte mais numerosa dos conjuntos. Como apontado anteriormente os termos violinos ou violas podiam assumir um significado genérico para designar a família de cordas friccionadas.

Lainé (2010, p. 27) cita alguns músicos como: Ruggiero Fedelli, (1655-1722), Cantor de ópera, compositor e violista; Paolo Laurenti, (1675-1719) violinista, violista, violoncelista e

compositor; e finalmente o bastante conhecido Giuseppe Torelli, (1658-1709) compositor, violinista e que tocava tanto viola alta como tenor (LAINÉ, 2010, p. 27-28). O próprio libretista da opera *Orfeu* de Monteverdi, Alessandro Striggio (1573-1630), tocava lira da braccio e violinos, ou seja, também deveria tocar viola (LAINÉ, 2010, p. 17).

Contudo, desde meados do século XVII, a predileção dos italianos pelo violino como instrumento solo levou ao desenvolvimento acentuado da literatura deste instrumento, que teve seu ápice com a popularização do *trio sonata*. Riley (1980, p. 70-71) nos aponta nesta direção as obras de Biaggio Marini (1594-1663), Giovanne Battista Fontana (1571-1630) e Carlo Farina (1600-1639), como referenciais da escrita virtuosística para violino. A viola ficou então pouco a pouco, relegada a partes essencialmente de acompanhamento e preenchimento de vozes. Portanto, apesar da necessidade de mais violistas para músicas em grandes conjuntos, a dificuldade do repertório do violino, assim como sua popularidade, atraiu e aumentou a dedicação dos músicos a este instrumento e não à viola. Com a disseminação do *trio sonata* pela Europa o violino se torna de fato a primeira escolha dos instrumentistas e sua dedicação à viola fica em segundo plano. Podemos ver até o fim do período barroco que, apesar de grandes compositores como Torelli, Corelli, Telemann, Tartini, Biber também tocarem viola, sua obra é essencialmente dedicada ao violino. É presumível que uma carreira focada no violino tivesse maior retorno e vantagens para conseguir um bom posto em alguma corte ou igreja. Desta forma o estudo e dedicação à viola provavelmente ficaram em segundo plano, talvez como uma alternativa. Devemos lembrar que o desenvolvimento da música homofônica e do baixo continuo privilegiaram as vozes extremas, aumentando a demanda por bons violinistas e violoncelistas. Contudo, não apenas o gosto ou estilo devem explicar esse maior desenvolvimento do violino e um pouco depois do violoncelo, mas as próprias características físicas da viola. Manipular ou desenvolver agilidade, extensão e volume de som em grandes violas, nas vozes médias, devia ser uma tarefa árdua e provavelmente sem propósito em uma música que aos poucos se deslocava para destaque das vozes extremas. O próprio timbre, tão característico da viola, também não era algo valorizado no discurso musical até o fim do barroco (LAINÉ, 2010, p. 20).

Em suma, os papéis de violinista e violista, que sempre haviam sido desempenhados pelo mesmo músico e apresentavam uma posição mais ou menos equilibrada, passam a apresentar a hegemonia do lado violinista. Vários violinistas virtuosos, tornam-se inclusive, prolíficos compositores para este instrumento. A viola se torna um instrumento pouco valorizado, faltam incentivos para o desenvolvimento das habilidades do violista, chegando-se

ao ponto de que músicos iniciantes, oriundos de outros instrumentos ou incapazes de ter uma posição de prestígio como violinista, assumem o posto de violista. O fato de não dispor de bons violistas, leva compositores a escrever partes cada vez mais simples e quase nenhuma música solo, assim permanecendo por décadas. Todo esse processo acontece do séc. XVI até o final do período barroco, na metade do séc. XVIII. Todavia, é preciso mencionar que entre os diversos autores estudados, é unanimidade que os melhores violistas ainda eram os bons violinistas. Mas estes, por necessidade de ocupar postos ao violino, deixavam as violas para qualquer um que pudesse minimamente tocar a viola e se aventurar nesta posição.

Somente na Alemanha, em Hamburgo ou na música composta nas cortes de Berlin e Cöthen, o interesse dos compositores pelas características sonoras do instrumento, se espalhou e deu algum impulso na criação de partes de viola mais elaboradas. Nas operas de Hamburgo, o timbre começa a ser um elemento importante dentro do discurso musical, para descrever ou caracterizar determinadas emoções e sentimentos. Este impulso criador para viola, partiu principalmente de compositores como Bach e Telemann que tocavam o instrumento e tinha certa predileção pelo mesmo. Contudo, este desenvolvimento se dará de forma acentuada no classicismo, onde Mozart, Beethoven e os Stamitz entre outros, levarão a música para viola, à um próximo nível.

Se por um lado a qualidade e dificuldade do repertório começou a mudar no classicismo, quem tocava esse repertório? Pois segundo Vieux (2011), nesta época em todas as partes dedicadas à viola, sua interpretação ficava por conta de violinistas de segundo plano, obrigados pela necessidade a abandonar seu instrumento de predileção e ocupar o posto de violista. Como citado anteriormente, Quantz em 1752, no seu método para flauta, faz sérias críticas a respeito do nível dos violistas:

[...] tão poucos violistas dedicam tanta assiduidade ao seu trabalho como deveriam. Muitos acreditam que se eles sabem apenas um pouco sobre métrica e divisão das notas, nada mais pode ser exigido deles. Este preconceito, no entanto, é mais do que um pouco prejudicial. Se eles aplicassem a dedicação necessária, eles poderiam facilmente transformar seu lote em uma grande propriedade, e gradualmente melhorar sua posição, em vez de permanecerem acorrentados à viola até o resto de suas vidas, como é geralmente o caso. Há muitos exemplos de pessoas que, depois de tocar a viola em sua juventude, alcançaram grande eminência no mundo musical. E depois, quando já se qualificaram para algo melhor, não ficaram envergonhados de retomar ao instrumento em caso de necessidade. Aquele que acompanha realmente experimenta mais prazer da música do que aquele que desempenha uma parte concertante; E qualquer um que seja um

verdadeiro músico se interessa por todo o conjunto, sem se preocupar se ele toca a primeira ou a última parte.⁷⁷ (QUANTZ *apud* RILEY, 1980, p. 124, tradução nossa)

Ann M. Woodward (1991, p. 127) baseada em um livro de Adam Carse (1878-1958), nos oferece um panorama de como eram os violistas nas orquestras alemãs no período clássico. Em uma orquestra em Mennhein no ano de 1745 quatro músicos são listados como trompetistas e timpanistas, porém algum tempo depois são listados como violistas. Ignaz Fränzl, um conhecido violinista, era listado às vezes como violista, outras como violinista, Thadäus Hampel tocava clarinete e viola. Em Dresden, Johann Gotliebe Simon foi oboista e depois violista. Woodward (1991, p. 128) cita que era comum que até violinistas e violoncelistas tocassem mais de um instrumento nas orquestras, pois alguns, por serem melhores músicos, conseguiam dominar melhor a afinação dos instrumentos de sopro daquela época. Todavia, essa prática era mais comum entre os violistas.

Nelson (2003, p. 111, tradução nossa), atesta que “sob o sistema-patronal todos os músicos eram servos, mas tocar viola não era considerado uma ocupação suficiente nela mesma, o violista deveria dobrar em outro instrumento [...]”⁷⁸. Podemos observar que nessa época a viola era considerada apenas como degrau para ascensão, e quem não consegue ir além, está fadado a permanecer nesta posição, além de não ter muito reconhecimento. A posição de violinista é almejada, é algo pelo qual se deve esforçar, já a posição de violista é um atestado de fracasso, que deve ser evitado. Desta forma, podemos citar mais violistas polivalentes em outras cidades: Johann Georg Walther, clarinetista e copista; Samuel Friedrich Leuthard, organista; Johann Adam compositor de balé. Em Mecklenburg-Schwerin quase todos os violistas revejavam outros instrumentos como harpa, trompa, oboé, órgão e trompete. Em Oettinger-Wallerstein dois violistas eram professores escolares e outro além de cantor era trompetista. Em Schwarzburg-Rudolstadt os violistas também revejavam em vários instrumentos, e até o guarda do príncipe faz algumas substituições quando necessário. Na corte

⁷⁷ No original: ... so few violists devote as much industry to their work as they should. Many believe that if they only know a little about meter and the division of notes, nothing more can be demanded of them. This prejudice, however, is more than a little detrimental. If they applied the necessary industry, they could easily improve their lot in a large establishment, and gradually advance their position, instead of remaining chained to the viola to the end of their lives, as is usually the case. There are many examples of people who, after playing the viola in their youth, achieved great eminence in the musical world. And afterwards, when already qualified for something better, they were not ashamed to resume the instrument in case of need. One who accompanies actually experiences more pleasure from the music than one who plays a concertante part; and anyone who is a true musician takes an interest in the entire ensemble, without troubling himself about whether he plays the first or the last part.

⁷⁸ No original: Under the patronage-system, all musicians were servants, but playing the viola was not considered a sufficient occupation in itself. The violist might double on another instrument [...]

dos Esterházy um violista chamado Specht também afinava o cravo, dava corda nos relógios e cantava no coro.

Em Bohn-Cologne, Woodward (1991, p. 128-129) relata o registro na orquestra, em 1791, de um jovem violista chamado Beethoven, que também aparecia registrado a cargo de executar concertos de piano. Na mesma orquestra, existia a regra de que, se houvesse alguma música com solos para viola, este seria tocado em uma viola pelo primeiro violinista. Woodward (1991, p. 129) atesta que isso se confirma, pela existência dos solos de viola escritos na parte de primeiro violino. Nelson (2003, p. 119) afirma que Geminiani na Inglaterra também aderiu a esta prática.

O panorama traçado acima representa a condição dos violistas em orquestras, que continua até quase o final do séc. XIX, contextualizada nas críticas de Berlioz e Wagner, como vimos na seção anterior. Apesar disso, existem algumas exceções, como a orquestra da corte de Fraderico II (O grande) (1712-1786) em Berlin, onde o próprio Quantz servia e segundo Riley (1980, p. 125) tinha uma “abundancia de talentos”. Bascón (2012, p. 93-96) nos fala que esta situação era diferente também na Real Capela de Madrid, onde o nível dos violistas era assegurado por uma rigorosa prova desde de 1794, também era possível mediante outro teste acender ao posto de violinista:

Os documentos nos mostram como era o processo de seleção e as diferentes partes em que consistia o exame. Os testes tinham a duração de três dias. No primeiro dia o concorrente tocava uma sonata do repertório mais característica do instrumento, a sua escolha. No segundo dia estava programado para que o candidato fizesse uma leitura a primeira vista de uma sonata composta especialmente para a ocasião, com quatro minutos para se familiarizar com a peça. No terceiro dia, enfrentavam um prova de orquestra. Depois de tocar um moteto com cantores e outros instrumentistas na tonalidade original, o candidato tinha que tocar os dez primeiros compassos transpostos meio tom baixo.⁷⁹ (BASCÓN, 2012, p. 93, tradução nossa)

Levando esses fatos em consideração, Riley (1980, p. 306) coloca a questão, exposta há pouco: quem tocava este novo repertório solista ou de destaque para viola? segundo Woodward (1991, p. 130, tradução nossa) a resposta é: “frequentemente o próprio compositor era o violista – ou as obras eram escritas para seus alunos”⁸⁰. E Nelson (2003, p. 118-119, tradução nossa)

⁷⁹ No original: Los documentos nos muestran cómo era el proceso de selección y las diferentes partes de las que constaba el examen. Las pruebas tenían una duración de tres días. En el primer día el opositor tocaba una sonata del repertorio más característico del instrumento a su elección. El segundo día estaba previsto que el examinando leyese a vista una sonata compuesta expresamente para la ocasión, contando con cuatro minutos para familiarizarse con la pieza. En el tercer día se enfrentaban a una prueba de orquesta. Después de tocar un motete junto a los cantantes y otros instrumentistas en la tonalidad original, el candidato tenía que tocar los diez primeros compases transpuestos medio tono bajo,

⁸⁰ No original: Often the composer himself was the violist- or the works were written for his pupils.

complementa: “ na música sinfônica, as partes das cordas foram mais lentas em alcançar a equidade do que no quarteto de cordas: onde talvez fosse possível encontrar um [bom] violista capaz de tocar um quarteto, era quase impossível encontrar suficientes violistas para formar uma seção de orquestra eficiente [...]”⁸¹, devemos levar em consideração também que educar um bom músico nesta época, levava bastante tempo, apesar da demanda. Portanto, foram compositores, violinistas, assim como violinistas mais dedicados à viola que levaram o repertório da viola adiante. Nomes como Mozart, Haydn, Schubert, Cambini tocavam viola em quartetos. O violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824), em 1791 organizou em Paris um grande concerto para tocar uma obra de Giuseppe Sarti (1729-1802) *Miserere a quattro voci, violoncello e tre viole*. Na ocasião, a execução da obra contou com 26 violistas entre eles Pierre Rode (1774-1830) como violista solo (RILEY, 1991, p. 183). Segundo Lainé (2010, p. 52), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) foi admitido na capela de Versailles em 1785 como violista.

Nelson (2003, p. 122) aponta que Benjamin Blake (1761-1827) foi o primeiro músico a ser bastante conhecido como violista na Inglaterra. Woodward (1991, p. 130) aponta alguns nomes na Alemanha, conhecidos como bons violistas: Carl Ludwig Bachman de Berlin, Christian Danner de Mannheim, Johann Friedrich Franz de Weimar e F. A. von Weber, assim como Carl e Anton Stamitz. Estes últimos compunham seus próprios concertos, assim como Franz (1709-1786) e George Benda (1722-1795), Karl Heinrich Graun (1701-1759) e Johann Gottlieb Graun (1702-1771). Carl Stamitz foi provavelmente o primeiro “violista” virtuoso a fazer turnês por várias cidades na Europa, e o interesse pela viola só retorna aos palcos franceses com a aparição dos irmãos Stamitz em várias ocasiões no *Concert Spirituel* em 1772 (RILEY, 1980, p. 83).

Outro compositor que executa seus próprios concertos é Alessandro Rolla (1757-1841). Rolla iniciou na corte do ducado de Parma como violista em 1782, e dez anos depois assumiu a vaga de violinista e spalla da orquestra. Em 1808 é nomeado primeiro professor de violino e viola no recém criado Conservatório de Milão. Rolla terá uma produção prolífica para viola durante toda a vida. Sua obra se estende desde o classicismo até o romantismo. Compôs um total de 15 concertos para viola e é certamente um dos grandes nomes do instrumento. Contudo, como vimos anteriormente, concertos para viola foram pouco escritos no romantismo e foi

⁸¹ In symphonic music the strings parts were slower to achieve equality than in the string quartet: where it might be possible to find one viola-player capable of performing a quartet, it was still almost impossible to find enough viola-players to form an efficient orchestral section [...]

principalmente na música de camara que teve continuidade o desenvolvimento das exigencias técnicas do instrumento.

“À questão, quem toca a viola no período romântico, devemos responder sem hesitar: violinistas em quase sua totalidade”⁸² (LAINÉ, 2010, p. 119, tradução nossa). Com a virada do século e o início do romantismo, uma classe média crescente, passa a ser grande consumidora de música. O acesso à música e ao ensino deixa de ser um privilégio da igreja, das ricas famílias e casas reais, que podiam manter seu próprio conjunto de músicos e compositores. Surge assim, um novo mercado para as artes, as casas de óperas se popularizam, assim como as séries de concertos públicos, sociedades e clubes musicais. Com isso, cria-se a necessidade de novas orquestras e mais músicos são também necessários (GROUT e PALISCA, 1988, p. 478). Por conta dessas demandas surgem Conservatórios de Música por toda a Europa, nos modelos do Conservatório de Paris (1795). A partir de então, os músicos não mais recebem uma formação nos moldes mestre/aprendiz, mas uma formação institucionalizada e homogênea, a cargo de uma equipe de professores especialistas e guiados por um método (SANTOS, 2011, p. 53-59). A profissão de música torna-se promissora e muitos passam a investir nessa carreira.

Os compositores, por sua vez, têm grande demanda das editoras, que desejam suprir seus clientes com música de câmara. Segundo Grout e Palisca (1988, p. 479), “o grosso das partituras publicadas destinava-se aos amadores, e publicavam-se muitas músicas em periódicos”. A apropriação dos quartetos de corda, tanto por amadores quanto por profissionais, cria grande demanda por violistas capazes de tocar as partes de viola. O quarteto de cordas se torna uma forma de agregar amigos para fazerem música de uma forma doméstica, bem como muitos quartetos se tornam profissionais. Dessa forma, muitos violinistas tiveram incentivo para deixarem seus postos e assumir a sempre vacante posição de violista.

O nível das partes de viola torna-se cada vez mais desafiador, em certos momentos tão difíceis e autônomas quanto as partes de violino e violoncelo. Tudo isso impulsiona o desenvolvimento de um novo repertório para o instrumento. Este processo, uma vez iniciado, com os compositores admiradores do potencial da viola e muitas vezes também violistas, leva à obras de patamares sempre mais elevados. Mudar de um instrumento para o outro, mesmo para violinistas de boa formação, não é mais uma opção simples. Tocar bem violino nem sempre é suficiente para dominar satisfatoriamente a parte de viola, pois o violinista acaba se

⁸² No original: À la question, qui joue de l'alto à la période romantique, il nous faut répondre sans hésiter: des violonistes em quase-totalité.

deparando com as peculiaridades do instrumento, que exigem cada vez mais dedicação. Outra dificuldade que deve ser apontada, é o progressivo regresso às violas maiores, graças as demandas de mais volume no naipe de violas nos últimos decênios do séc. XIX por compositores como Berlioz, Wagner, Mahler, Bruckner ou Strauss.

Neste contexto, inicia-se também uma grande demanda por material didático, tanto para profissionais que desejam conhecer melhor o instrumento, quanto por amadores para melhorar suas habilidades em seu grupo. É importante mencionar que a formação nos conservatórios ainda era conjunta no violino e na viola. Contudo, o foco dos jovens músicos costumava ser o de alcançar posições como violinistas, pouca atenção sendo dada à viola. Veremos na próxima seção, que a reivindicação por uma classe exclusiva para o ensino de viola será uma constante por todo o século XIX e passa pelas críticas de Berlioz e Wagner. Porém, a instituição demonstrará uma posição conservadora e apenas virá a separar os cursos em 1894. Lainé em seu artigo⁸³ afirma que Pierre Baillot⁸⁴ (1771-1842), em suas aulas de música de câmara, usava seus alunos para o acompanhar em peças novas ou alguns trechos que ele precisava ensaiar. Desta forma, os alunos tocavam cada um uma parte, inclusive a de viola. Baillot também “incentiva seus alunos a aprender a viola e nas suas avaliações trimestrais, marca o fato como prova de frequência e curiosidade”⁸⁵ (LAINÉ, 2005). Contudo, Lainé assinala que isso não significava uma exclusividade no ensino de viola, mas uma oportunidade para os alunos terem contato com o instrumento. Muitos anos depois, inclusive, estes mesmos alunos ocuparam importantes posições como violistas nos teatros e quartetos de Paris.

Diversos compositores de obras didáticas para viola foram justamente estes violinistas que tocavam viola em quartetos e nos teatros de ópera. Estes conheciam as dificuldades enfrentadas com o instrumento, e vários se tornaram também professores particulares de viola. Outra parte dos compositores de obras didáticas era composta por professores de violino, que escreviam estas obras para suas escolas na tentativa de suprir a demanda por bons violistas, como por exemplo Ritter, Firké e Sitt. Lainé (2005) pontua que apesar de os conservatórios não

⁸³ LAINÉ, F. **L'Enseignement de l'alto en France avant la création de la classe du Conservatoire**. Le bulletin des Amis de l'Alto, Paris, novembro 2005. Disponível em: <<http://amisdelalto.over-blog.fr/article-l-enseignement-de-l-alto-en-france-avant-la-creation-de-la-classe-du-conservatoire-par-frederic-lain-88135207.html>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

⁸⁴ Primeiro professor de violino do Conservatório de Paris, juntamente com Rodolphe Kreutzer e Pierre Rode.

⁸⁵ No original: Baillot incite ses élèves à s'initier à l'alto et, dans ses appréciations trimestrielles, marque le fait comme une preuve d'assiduité et de curiosité.

oferecerem o curso de viola, diversos professores em Paris ofereciam aulas particulares, tanto para violino como para viola.

O que chama a atenção é o surgimento de professores que se apresentam exclusivamente como professores de viola. Lainé (2005) demonstra, através de recenseamentos feitos em Paris, um contante aumento tanto de professores de viola como de violistas. Em 1837, 39 músicos são registrados como professores exclusivamente de viola, entre eles: Antoine Elwart⁸⁶, Jacques Frey, Jules Gard, Hilaire Lütgen, Auguste Placet, Louis-Auguste Seuriot, Alexandre Tariot. Entre os professores que se declaravam exclusivamente como de violino, encontramos músicos de destacada carreira como violistas, tais como: Henri Aumont, Auguste Barbereau, Eugène Chaîne, Louis Henricet, Auguste Marque, Joseph Mas, Jacques-Féréol Mazas, Pierre Nargeot, Prosper Sainton, Alexandre Tilmant, Chrétien Urhan. Em 1845, 47 músicos se declaram professores de viola e novamente entre os professores de violino encontramos nomes como: Adolphe Blanc, Eugène Chaîne, Gustave Collongues, Louis Croisilles, Léopold Deledicque, Charles Fridrich, Jules Gard, Henricet, Maussant, Nargeot, Casimir-Ney, Saint-Laurent e C. Urhan, conhecidos por suas carreiras como violistas em quartetos e orquestras (LAINÉ, 2005). Este número de professores de viola continuará aumentando até o fim do século XIX.

A classificação como violista ou violinista mudará frequentemente, pois com o passar dos censos, os músicos podiam estar ocupando uma posição ou outra. Lainé (2010, p. 119-122) usa a seguinte classificação para definir alguns músicos: o violinista esporadicamente violista; o violinista-violista e o violista esporadicamente violinista. Lainé (2010, p. 119-120), cita como exemplos de violinistas esporadicamente violistas Nicoló Paganini, Jacques-Féréol Mazas e Henry Vieuxtemps. Outros famosos virtuosos do violino também tocaram os solos de *Haroldo em Itálie* à viola: Delphin Alard, Lambert Massart, Heinrich Ernst, Joseph Hellmesberger, Joseph Joachim, Ferdinand David.

Muitos outros violinistas faziam prospera carreira como violistas de quartetos como: Eugène Sauzay (Quatuor Baillot); Jules Croisilles, Henri Aumont, Charles Trombetta (Quatuor Alard); Adolphe Blanc, Ernest Altès (Quatuor Dancla); Joseph Mas, Eduard Lalo (Quatuor Armingaud); Pierre Adam (Quatuor Lamoureux); Alfred Viguier (Quatuor Français); Louis van Waefelghem (Quatuor Marsik, Rémy, Geloso); Victor-Louis Balbreck (Quatuor Heymann);

⁸⁶ Os nomes sublinhados são de autores de obras didáticas para viola.

Pierre Monteux (Quatuor Geloso); Oscar Nedbal, Jiri Hérold (Quatuor Bohémien); Louis Svenceski (Kneisel quartet) e Ugo Ara, Louis Bailly (Flonzaley quartet).

Dois nomes se destacam como personalidades da viola durante o romantismo: Chrétien Urhan (1790-1845) e Louis Casimir Escoffier mais conhecido como, Casimir-Ney (1801-1877). Urhan foi um menino prodígio e aos 16 anos recebeu proteção da esposa de Napoleão, que impressionada com o talento do jovem músico, pagou seus estudos. Estudou com Pierre Baillot e provavelmente com Habeneck e Kreutzer, e em 1816 foi admitido como viola solo em uma orquestra de ópera. Também foi 1º violino solo, sucedendo seu professor Baillot. Na Orquestra da Sociedade de Concertos do Conservatório onde era spalla, fez também diversos solos como violista. Sua carreira como violista em quartetos foi bastante prolífica: Quatuor Baillot, Quatuor Bohrer e Quatuor Tilmant. Com certeza, um dos grandes feitos à viola de Urhan foi a estreia de *Harold em Itálie* em 1834, obra renegada por Paganini. Giacomo Meyerbeer (1791-1864) em sua operá *Les Huguenots* (1836), compôs solos especiais para Urhan tanto na viola como na viola d'amore. Em 1841 Urhan também recebeu solos de viola dedicados à ele na ópera *Giselle* de Adolphe Adam. Importante mencionar outro prestigiado violista inglês, que estreou *Harold em Itálie* em Londres, Henry Hill (1808-1856).

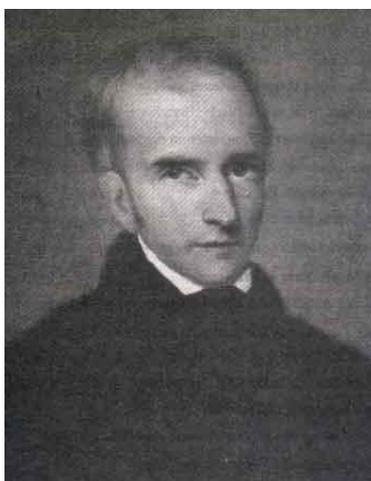


Figura 12 Chrétien Urhan. Fonte: snipview.com

Casimir-Ney era conhecido pelo seu talento à viola e por muitos anos participou dos mais importantes quartetos e orquestras de Paris. Em música de câmara Casimir-Ney, era muito requisitado, tendo se apresentado com artistas renomados na vida musical francesa, tais como Saint-Saëns, Cesar Frank, Delphin Alard, Charles Lebouc, Achille Gouffe, Joseph Joachim entre outros. Seu maior legado para os violistas são seus *24 Préludes pour l'alto viola dans tous*

les tons, op. 22 (1849). Segundo Lainé (2010, p. 156), esses prelúdios propõem uma exploração virtuosa do instrumento inédita até então.

Próximo do final do século, após a criação de grande variedade de material didático, o surgimento de bons violistas nos quartetos e uma grande demanda das orquestras, finalmente é criado o curso de viola no Conservatório de Paris, desvencilhando o violista do violinista após mais de trezentos anos de história conjunta. Da nova classe de viola saíram violistas de excelência reconhecida, como Maurice Vieux, Louis Bailly, Henry Casadesus entre outros. O modelo de ensino exclusivo de viola se espalhará por várias cidades da Europa e como veremos posteriormente, em cada país esses novos violistas contribuirão com mais material didático para viola. A partir de então, surge a figura independente do violista, um músico educado para exercer as diversas funções de viola em grupos musicais com total dedicação ao estudo do instrumento. É importante notar que agora os violistas acumularão conhecimentos a respeito do *métier* da profissão que repassarão para seus alunos, inclusive em forma de obras didáticas, acelerando todo o processo de aprendizagem.

Contudo, um novo fenômeno ocorrerá na entrada do século XX, que trará também maior respeitabilidade ao instrumento. Trata-se do surgimento dos primeiros violistas com uma carreira exclusivamente solista. São eles o inglês Lionel Tertis (1876-1975), o alemão Paul Hindemith (1895-1963) e o escocês William Primrose (1903-1982). Todos tiveram sólidas e respeitadas trajetórias como solistas e muitas obras lhes foram dedicadas. Hindemith contribuiu ainda com diversas composições para o instrumento; Tertis abriu o caminho para os palcos e criou um novo modelo de viola; Primrose além de virtuose foi um requisitado professor.

Ainda no século XX, encontramos outros nomes com grandes contribuições no desenvolvimento do repertório, pesquisa e pedagogia para viola, como Vadim Borissovsky, Renzo Sabatini, Lillian Fuchs, Franz Zeyringer, Maurice Riley, Walter Lebermann, Ulrich Drüner, Frédéric Lainé entre outros que foram pioneiros em suas áreas. Todos estes abriram caminho para as gerações de violistas que hoje conhecemos, como: Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Gérard Caussé, Atar Arad, Nobuko Imai, Kin Kashkashian, Tabéa Zimmermann, David Aaron Carpenter, entre muitos outros.

Também temos, nos dias de hoje, vários concursos e competições de viola como os de Gênova, Munique, Budapeste, Tokio, Lionel Tertis na Inglaterra e Maurice Vieux na França, todos revelando violistas de alto nível. Muitos violistas têm se dedicado a gravar o repertório característico do instrumento.

No Brasil alguns nomes importantes para o desenvolvimento do instrumento na segunda metade do século XX foram: Bela Mori, Perez Dworecki, George Kiszely, Frederic Stephani, Juan Sarudiansky dando grande impulso as composições nacionais para viola e no ensino de jovens violistas. Em uma segunda geração de importantes violistas podemos citar: Horácio Schaefer, Marcelo Jaffé, Samuel Spinoza, Marco Antonio Lavigne, Alejandro de Leon, Henrique Müller, Emerson De Biaggi, Renato Bandel, Ricardo Kubala, Alexandre Razera, Carlos Aleixo entre outros. Um ponto à ser destacado com relação aos violistas brasileiros, é a criação em 2014 da Associação Brasileira de Violistas (ABRAV)⁸⁷, um passo importante na difusão, troca e compartilhamento do conhecimento entre os violistas, profissionais, professores, alunos, amadores e pesquisadores.

2.2. O primeiro curso de viola e o Conservatório de Paris

Durante a revolução francesa (1789-1799), sob o lema iluminista liberdade, igualdade e fraternidade, é instituído pela *Convenção Nacional*, em 03 de agosto de 1795 o Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris. Antes deste evento todo o aprendizado da música se dava pela instituição mestre/aprendiz, como nos conta Santos (2011). A respeito disso ele explica como era essa interação;

[...] a formação do músico dependia de uma série de etapas percorridas pelo aluno ao longo de uma imprevisível e individualizada trajetória no aprendizado da profissão. Essas etapas, ou estágios, se confundiam com a trajetória de vida desse músico da era pré-conservatoire, isto é: o produto final de sua formação era diretamente ligado aos fatos mais pessoais de sua história, já que a tradição pedagógica mestre/aprendiz acabava por fundir no resultado final do aprendizado a convivência pessoal e a transmissão de um legado — o produto de toda uma vida dedicada a um métier. Assim como a trajetória de vida de qualquer ser humano, cada resultado final do aprendizado da profissão de músico era diferente dos outros, e irrepitível. (SANTOS, 2011, pág. 53)

Assim, notamos que a formação de um novo músico seguia caminhos diversos e dependia de vários fatores. O conhecimento não era organizado, compilado e de amplo alcance. Não existia o conceito de educação em massa e cada mestre tinha uma determinada capacidade de formar aprendizes. Nesse contexto “os ideais revolucionários sustentavam, entre tantos fundamentos, que todo cidadão tinha o direito à instrução, portanto essa seria pública e de amplo

⁸⁷ <http://abraviolistas.wixsite.com/abrav>

acesso a todos[...]" (SANTOS, 2011, pag. 55). A solução achada pelo governo para difundir o conhecimento, tornando-o alcançável a qualquer cidadão que assim o desejasse, foi a instituição do Conservatório e este serviu de modelo para toda a Europa, sendo replicado em vários países.

Santos (2011) mostra o papel do Conservatório nesse novo cenário, onde os ideais iluministas, sobrepunham-se sobre o milenar sistema de transmissão de conhecimento.

A instituição pedagógica Conservatoire preenche historicamente a sua função como regulamentadora do ensino de música, com finalidade profissionalizante. Foi fruto de uma necessidade imposta pelos ideais revolucionários de educação do cidadão e de organização de uma nova sociedade. O Estado, ao criar a sua própria escola de música, passou a garantir ao indivíduo o direito de escolher a profissão de músico. Sendo esse direito igual para todos os cidadãos, o conteúdo de tal formação também deveria ser o mesmo para todos. O conceito de *égalité* foi estendido também ao campo da formação musical, de início por uma razão sociopolítica, mas com profunda repercussão na história da pedagogia musical. Pela primeira vez, pôs-se em prática uma forma de ensino uniformizado de música, organizado a priori, despersonalizado, sintetizado e direcionado a um propósito específico: formar o músico cidadão profissional, equipado com todas as capacidades técnicas para desempenhar o seu trabalho. (SANTOS, 2011, pág. 56 e 57)

São instituídos em 1795, junto com o Conservatório, os cursos de violino e violoncelo. Para o curso de violino são nomeados professores; Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) e Pierre Rode (1774-1830). Estes professores em conjunto, criam em 1803, para o Conservatório, o método batizado de *Méthode de Violon*, com o qual padronizam, sistematizam e definem a linha que seria seguida daquele momento em diante no Conservatório. Desta forma é abandonada a antiga forma de transmissão do conhecimento, herdada por eles do violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824), professor e profundo influenciador dos mesmos. O próprio Viotti vinha de uma longa tradição de ensino mestre/aprendiz, passada por grandes violinistas como demonstra Nelson (1972, pág. 138, tradução nossa): "Este grupo de compositores-violinistas [Kreutzer, Baillot e Rode], iniciado por Viotti, ele mesmo aluno de Gaetano Pugnani (1731-98); E assim aluno de Tartini e Somis, [Somis]por sua vez aluno de Corelli)"⁸⁸

O curso de violino é um grande sucesso, e em 1834, Baillot escreve, desta vez sozinho, *L'Art du Violon: Nouvelle Méthode* que melhorava e ampliava o antigo *Méthode de Violon*, substituindo-o definitivamente. Kreutzer e Rode também escrevem obras didáticas difundindo todo seu conhecimento acumulado. Muitos outros virtuosos da época, assim como ex-alunos do Conservatório, escreveram obras pedagógicas e repertório para violino.

⁸⁸No original "This group of composer-violinists, beginning with Viotti who was himself a pupil of Gaetano Pugnani (1731-98); and thus a grand-pupil of Tartini and Somis, great-grand-pupil of Corelli!"

Além do já mencionado, Robinson (2004, pág. 33, tradução nossa) nos fala de outra importante função do Conservatório:

Um dos principais objetivos do Conservatório era produzir músicos de orquestra que podiam tanto ler à primeira vista quanto realizar um som homogêneo através de uma performance uniformizada... isto trouxe a orquestra do Conservatório para um padrão superlativo, uma realização que não foi pouca coisa, considerando o fato de que a orquestra do Conservatório inicialmente era um grupo de estudantes auxiliado por alguns ex-alunos. Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), comentou com Baron Trimont em 1809 'eu gostaria de ouvir as sinfonias de Mozart em Paris; disseram-me que eles tocaram melhor no Conservatório do que em qualquer outro lugar'. Esta mesma orquestra executou a Primeira Sinfonia de Beethoven em 1807 e 1808, a primeira apresentação parisiense de uma de suas obras orquestrais.⁸⁹

Mesmo com uma orquestra, o Conservatório não dispunha de um curso específico para formação de violistas. Como vimos na seção anterior, Berlioz já há muitos anos fazia críticas à carência de violistas especializados nas orquestras. Somente no ano de 1894, portanto 99 anos após a criação do curso violino e violoncelo, e 67 anos após da criação da classe de contrabaixo, o Conservatório de Paris oferece o primeiro curso exclusivo de viola. Para o cargo de primeiro professor foi apontado Théophile Édouard Laforge (1863–1918), ex-aluno de violino do Conservatório, na classe de Eugène Sauzay (1809–1901), violista principal da Ópera de Paris e viola solo da Sociedade de Concertos do Conservatório.

Por outro lado, o Conservatório de Paris apenas seguiu o exemplo pioneiro do Conservatório Real de Bruxelas, na Bélgica, que 17 anos antes em 25 de abril de 1877 criou a “primeira classe exclusivamente consagrada a viola em um instituto superior” no mundo (LAINÉ, 2010, pág. 168). Seu primeiro professor de viola foi o belga Léon Firket (1839-1893) violinista formado no Conservatório de Liège, depois no próprio Conservatório de Bruxelas na classe de Hubert Léonard (1819-90) e viola solo do Teatro *La Monnaie* em Bruxelas. Firket tinha uma classe de oito alunos e um monitor, este sendo responsável pelo mesmo número de alunos menos avançados. Firket permanece nesta função até sua morte em 1893 sendo substituído por Léon Van Hout (1864-1945) (LAINÉ, 2010, pág. 169). Segundo Lainé (2010, p. 168), a segunda classe exclusiva de viola foi criada em 1879, a cargo do violista e musicólogo

⁸⁹ No original; One of the Conservatoire's main goals was to produce orchestral musicians who could both sight-read and achieve a homogeneous sound through uniform performance practices ... This brought the Conservatoire's orchestra to a superlative standard, an accomplishment that was no small feat considering the fact that the Conservatoire orchestra was initially a student ensemble aided by a few alumni. Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), remarked to Baron de Trimont in 1809, “ I should like to hear Mozart's symphonies in Paris; I am told that they are played better at the Conservatoire than anywhere else. ” This same orchestra performed Beethoven's First Symphony in 1807 and 1808, the premier Parisian performances of any of his orchestral works.

alemão Hermann Ritter (1849-1926) no Conservatório de Würzburg na Alemanha onde também ensinava além de viola, história e estética musical.

De toda forma, o curso de viola no Conservatório de Paris teve maior impacto em relação aos outros, pois era uma instituição referência no ensino da música e por ter formando diversas linhagens de virtuosos que se espalharam por todo o mundo. Lainé (1997) nos conta que a criação da classe de viola passou por várias dificuldades para ser criada no Conservatório de Paris. Em 1870 instituíram uma comissão, com a função de reorganizar o ensino no Conservatório e readapta-lo às novas realidades. Diante da antiga demanda da criação de um curso exclusivo de viola, foram discutidas por esta comissão três propostas de separação das classes de violino e viola:

- ❖ 4 classes de violino e a criação de 1 de viola, com um professor exclusivo de viola;
- ❖ 3 classes de violino e 1 de viola/violino;
- ❖ 4 classes mistas de violino/viola com um prêmio especial para viola.

A comissão inicialmente aprovou a terceira opção, depois retratando-se, escolhe definitivamente a primeira proposta com uma classe independente (LAINÉ, 1997), entretanto a classe não foi imediatamente implementada.

A decisão, por parte da comissão, de criar uma classe única de viola e um professor designado exclusivamente para isso causou vários tipos de reação, algumas bastante conservadoras por parte da imprensa. Lainé (1997) em seu artigo reproduz a coluna do jornal *o Menestrel* de 07/07/1870, escrita pelo crítico Arthur Pougin demonstrando um desses episódios e a visão sobre o que era viola:

Por quê criar? E repito, por que criar? Para que serve uma classe de viola? Para os membros da comissão que não sabem, devemos dizer que a mecânica da viola não difere absolutamente em nada da mecânica do violino, as três coisas que diferenciam os dois instrumentos são estas: 1) A viola é ligeiramente maior do que o violino e requer sobre as cordas, um espaçamento entre os dedos pouco maior. Mas o violinista que nunca sequer tocou uma viola iria perceber esse fato e depois de algumas horas de estudo tocaria tão bem como um violino. 2) por conta do tamanho um pouco maior do instrumento, o arco deve morder as cordas com mais força e firmeza para que o som tenha toda sua amplitude de volume. Mesma observação da parte de acima. 3) enquanto a música para violino está escrita na clave de sol, a música para viola está escrita na clave de dó na terceira linha. Isto, como se vê, não afeta o mecanismo do instrumento e a nenhum de nossos jovens violinistas que também são capazes de ler fluentemente esta transposição e

muitas outras. Assim, de que serve novamente eu repetir, uma classe de viola? Todos os violinistas tocam viola sem nenhuma dúvida ... (LAINÉ, 1997, tradução nossa)⁹⁰

A insatisfação com a decisão da comissão se arrastou até 1878, quando foi lançada uma nota em 14 fevereiro no jornal *L'art musical*, anunciando a criação do curso de viola. Seria apontado como professor de viola, Joseph-Marie Mas (1820-96) ex-aluno de Baillot no conservatório e viola solo no *Théâtre Italien* de Paris e conhecido quartetista. Contudo, o decreto de 11 de setembro de 1878 tratando da reorganização do Conservatório não contemplou a criação da classe de viola. Somente se teria êxito em 1893, após uma nova comissão defender mais uma vez a criação da nova classe. No ano seguinte, em 08 de agosto de 1894 é de fato inaugurado o curso e apontado Théophile Laforge aos 31 anos ao invés de Joseph-Marie Mas, já com seus 73 anos (LAINÉ, 1997).



Figura 13 Professor Théophile Laforge. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ophile_Laforge acesso 22/05/2017

⁹⁰ No original : Pourquoi faire? et je répète, pourquoi faire? à quoi servirait une classe d'alto? Car pour ceux des membres de la commission qui ne le sauraient pas, il faut bien déclarer que le mécanisme de l'alto ne diffère absolument en rien du mécanisme du violon, les trois choses qui différencient les deux instrument sont celles-ci: 1) L'alto est un peu plus grand que le violon et nécessite sur les cordes, un écartement des doigts un peu plus considérable. Mais le violoniste qui n'aurait même jamais touché un alto se rendrait compte de ce fait au bout de quelques heures de pratique et jouerait aussi juste que sur un violon. 2) Par suite du format un peu plus grand de l'instrument, l'archet doit mordre les cordes avec plus de puissance et de fermeté afin que le son ait toute l'ampleur voulue. Même observation que ci dessus. 3) Tandis que la musique de violon est écrite sur la clé de sol, la musique d'alto est écrite sur la clé d'ut troisième ligne. Ceci, on le voit, ne touche en rien au mécanisme de l'instrument et il n'est aucun de nos jeunes violonistes qui d'ailleurs ne soit capable d'exécuter couramment cette transposition et bien d'autres. Donc, à quoi bon je le répète encore, une classe d'alto? Tous les violonistes jouent de l'alto sans s'en douter...

A classe de viola começa a lograr sucesso e em pouco tempo, tem seu valor reconhecido. Prova disso são as notas escritas pelo mesmo crítico, Arthur Pougin, desta vez aclamando a classe de viola e o professor Laforge:

[...] uma das melhores do estabelecimento e colocada, pela solidez da educação em estado de rivalizar com aquelas de violino e violoncelo. *Menestrel* em 23/07/1899

É suficiente ao mais indiferente assistir a um concurso de viola para perceber o valor do instrumento. O deste ano não só era excelente, mas particularmente brilhante e a classe de Laforge está continuando seus altos feitos habituais. *Menestrel* em 16/07/1907. (Lainé, 1997)⁹¹

Aos poucos a classe de Laforge vai constituindo uma elite de violistas. Não apenas nos quartetos, mas também nas orquestras a maioria dos violistas provem do Conservatório de Paris, da classe do professor Laforge (LAINÉ, 2010. Pág. 171). Tal sucesso logo foi replicado em toda França e em outros países, tornando a viola uma especialidade e suprimindo a necessidade crescente de bons violistas para os grupos musicais.

2.3. Os professores de viola e o material didático aplicado por eles

O primeiro professor de viola em uma instituição superior, como visto, foi Léon Firket (1839-1893), no Conservatório de Bruxelas. Firket em 1873, portanto quatro anos antes de sua nomeação, publicou pela editora Schott seu *Méthode Pratique pour Alto*. Este trazia na capa a indicação: *Adoptée pour l'enseignement au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, (Adotado para o Ensino no Real Conservatório de Música de Bruxelas). Este método, de dificuldade média, está dividido em duas partes, a primeira dedicada à primeira posição e a segunda parte dedicada às segunda e terceira posições. Apesar de trabalhar apenas três posições, Firket aborda de forma bastante profunda cada aspecto da técnica do instrumento e dedica especial cuidado à técnica de arco (LAINÉ, 2003). Por outro lado, Lainé (2003) em seu artigo, nos descreve o material usado por Firket em sua classe: a base técnica vinha das transcrições de violino, utilizando estudos de Kreutzer, Fiorillo e Kayser, além dos concertos de Viotti. Não

⁹¹ No original : [...]une des meilleures de l'établissement et la mettre, pour la solidité de l'enseignement en état de Il suffit au plus indifférent d'assister à un concours d'alto pour se rendre compte de la valeur de l'instrument. Celui de cette année a été non seulement excellent mais particulièrement brillant et la classe de Laforge y a continué ses hauts faits habituels.

utilizava transcrições de violoncelo, mas era usual o concerto de Mozart para clarinete no repertório.

Bastante revelador é o fato de que Firket “parece bastante preocupado com o repertório clássico original para o instrumento” (LAINÉ, 2003), fazendo uso, além das transcrições, dos estudos de Hoffmeister e caprichos de Campagnoli. O repertório romântico para viola também fazia parte do programa da classe como: *Märchenbilder* de Schumann, *Mémoires Hebraïques* de Joachim, a *Sonata op.49* de Rubinstein e a *sonata op.36* de Vieuxtemps. Além de músicas escritas para a própria classe como: *Concertstück* do próprio Firket, um *concerto* e um *romance* de Edouard Lapon e *Fantaisie de Concerto* de Léopold Wallner. (LAINÉ, 2003).

Léon Van Hout (1864-1945), sucessor de Firket, continua na mesma linha, utilizando os livros de estudos e caprichos originais de Hoffmeister e Campagnoli, acrescentando os métodos de Bruni e Weinreich. Abandona aos poucos a transcrições dos concertos clássicos de violino usando os novos concertos escritos para viola. Van Hout tinha grande admiração pelas obras barrocas e fez uso de diversas transcrições suas, inclusive as *Seis Sùites* para violoncelo de Bach e as sonatas para violino de Tartini. (LAINÉ, 2003)



Figura 14 Conservatório de Bruxelas. Fonte: <http://www.orgues.irisnet.be/fr/Edifice/32/Conservatoire-royal-de-Musique.rvb>
acesso 22/05/2017

Riley (1980) nos descreve o caso de Hermann Ritter, em Würzburg na Alemanha, após ser apontado como professor de viola no conservatório daquela cidade em 1879:

Como professor, ele descobriu que havia uma espantosa falta de literatura para viola que considerava digna de seus alunos. Para preencher este vazio, ele compôs, editou e transcreveu um número impressionante de obras para o instrumento. Isto incluiu obras didáticas, peças solo e música de grupo, a maioria dos quais foram publicados por Kistner & Siegel de Lippstadt entre 1883 e 1907, também, ele persistiu a editar obras para a *Viola Alta*⁹² até quase o momento da sua morte em 1926.⁹³ (RILEY, 1980, p.212, tradução nossa)

Podemos apontar como importantes contribuições de Ritter: *Viola-Schule: für den Schul-und Selbstunterricht* (Escola para Viola: para escola e auto didática) de 1884 e *Orchestenstudien für die Viola* (Estudos de Orquestra para Viola) de 1888. Neste último Ritter traz todos os principais trechos do repertório orquestral para viola, demonstrando sua preocupação com o futuro profissional dos jovens estudantes deste instrumento. Clemens Meyer (1868-1958) foi um dos alunos de Ritter em Würzburg iniciando seus estudos de viola em 1891. Além de editar e transcrever obras para viola, Meyer compôs *16 Etüden für Viola, Op.3* (1894), *45 Etudes* (1896) e *Praktische viola-schule, op. 14* (1900) (LAINÉ, 2010, p. 205).

⁹² A Viola Alta foi um modelo de viola concebida por Herman Ritter por volta de 1872 até 1875, baseada em seus estudos acústicos. Esta viola media 48 cm, e atendia também aos anseios do compositor Richard Wagner. Ritter com sua viola alta e chefiando o naipe de violas, tocou a primeira apresentação completa da tetralogia *Der Ring des Nibelungen* a convite de Wagner. Em 1898 Ritter adicionou a viola alta uma corda mí de violino, para evitar subir a altas posições, dada as dimensões do instrumento.

⁹³ No original: As a teacher he discovered that there was an astounding lack of viola literature that he considered worthy of his students. To fill this void he composed, edited, and transcribed an impressive number of works for the instrument. This included didactic works, solo pieces and ensemble music, most of which were published by Kistner& Siegel of Lippstadt between 1883 and 1907, also, he persisted in editing works for the Viola alta until almost to the time of his death in 1926.

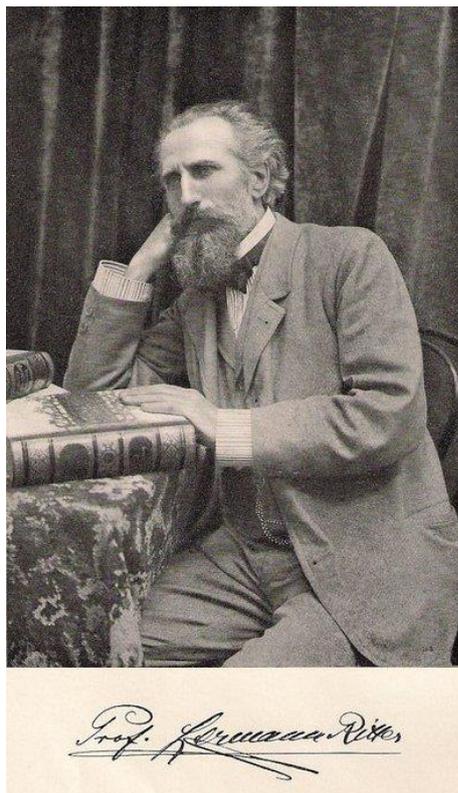


Figura 15 Hermann Ritter. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Ritter acesso: 22/05/2017

Em Paris, segundo Lainé (2003), Laforge ao contrário de Firket, não tinha grande preocupação com o repertório didático original para o instrumento. Como a classe de viola era uma nova área, Laforge provavelmente, com alguma exceção, fazia uso de transcrições dos estudos de base da classe de violino, assim como fazia com o repertório. Contudo, ajudou na construção da didática para o instrumento, com a revisão em 1900 dos estudos originais para viola de Martini: *Vingt-Quatre Études pour Alto* (Paris, Ed. Costallat et Cie. atualmente Editions Billaudot), a publicação de um livro de escalas em 1908; *Gammes Pratiques pour L'alto* (Paris, Ed. Costallat et Cie.) e em 1907 a transcrição dos estudos de violino, escritos por seu professor Eugène Sauzay; *Études Harmoniques pour Violon* (Paris, Ed. Costallat et Cie.). A partir de 1900, Laforge começa a abandonar as transcrições dos concertos de violino e passa a usar peças compostas diretamente para viola, muitas delas dedicadas a ele ou criadas para os concursos da classe de viola⁹⁴.

⁹⁴ Essas peças podem ser ouvidas e compradas graças a um projeto da violista Jutta Puchhammer-Sédillot, que gravou e editou peças virtuosísticas, compostas e dedicadas a Laforge, assim como aos concursos da classe de viola entre 1896 e 1940. **Pièces de Concours**. Viola: Jutta Puchhammer-Sédillot, Piano: Élise Desjardins. Navona Records. CD. 3 vols. Schott Editions. Vol. 1 (ED 22254), Vol. 2 (ED 22255), Vol. 3 (ED 22256). Partitura.

Após a morte de Laforge, em outubro de 1919 quem assume o posto de professor do Conservatório é Maurice Vieux⁹⁵ (LAINÉ, 2010). Este foi um dos alunos da classe e conhecia bem o trabalho do seu mestre. Vieux é considerado o pai da moderna escola francesa de viola (RILEY, 1991, p. 167). O novo professor foi além, e na intenção de manter o alto padrão atingido por Laforge, buscou resolver as nascentes necessidades e demandas da jovem classe de viola. É interessante notar que Vieux será o primeiro violista em essência a escrever obras pedagógicas para esse instrumento. Ele começou a estudar exclusivamente viola aos 15 anos e aos 18 conseguiu seu primeiro prêmio na classe de viola. Toda sua experiência vem de uma profunda vivência de todas as facetas deste instrumento, seja como aluno, solista, chefe de naipe, quartetista ou professor. Podemos notar a preocupação de Vieux com o desenvolvimento do nível técnico dos violistas nas passagens escritas por Riley (1980, p. 258, tradução nossa): “Em um breve artigo de 1928, Vieux enfatiza a necessidade de violistas do século XX, desenvolverem a técnica na mesma dimensão como aquela exigida para os violinistas contemporâneos [...]”⁹⁶ e podemos perceber todo o conhecimento de causa também em uma passagem de Lainé (2001, tradução nossa):

“Quando Maurice Vieux publicou em 1927 seu primeiro livro: *Vinte Estudos para Viola*, tinha a idade de quarenta e três anos, viola-solo na orquestra da Ópera há vinte e três anos e ensina o instrumento no Conservatório há nove anos, depois de suceder Théophile Laforge em 1918. Maurice Vieux tem, portanto, uma experiência completa do ensino, do repertório orquestral ao qual o instrumento enfrenta e parece interessado em publicar um conjunto pedagógico que forneça o material necessário ao desenvolvimento de uma técnica moderna para a viola. Compreendido entre 1927 e 1932, o conjunto dos quarenta e seis estudos escritos por Maurice Vieux e publicados durante a sua vida (não incluímos aqui a edição póstuma em 1956, por Max Eschig de *Dez Estudos Novos*) são divididos em quatro livros onde cada um aborda uma maneira diferente de conceber este tipo de publicação: 1) na forma tradicional para viola solo temos os *Vinte Estudos para Viola*, de 1927. 2) estudos construídos a partir de um material temático emprestado do repertório orquestral temos os *Dez Estudos sobre Excertos Orquestrais* de 1928. 3) um livro de estudos em torno de um tema central temos os *Dez Estudos Sobre os Intervalos* de 1931. 4) estudo de concerto com piano temos os *Seis Estudos de Concerto* de 1932.”⁹⁷

⁹⁵ Maurice Vieux: (1884-1957) violista, compositor e professor do conservatório de Paris entre 1919 até 1951. Escreveu cinco livros de estudo para viola e teve várias composições dedicadas a ele assim como críticas exaltando sua excelência tanto como violista como professor. Seus alunos foram vencedores de diversos concursos e integrarão diversas importantes orquestras.

⁹⁶ No original: In a brief written in 1928, Vieux emphasized the need for violists of the 20th century to develop a technique of the same dimensions as the required for contemporary violinists.

⁹⁷ No original: Lorsque Maurice Vieux publie en 1927 son premier recueil: *Vingt Études pour Alto*, il est âgé de quarante-trois ans, alto-solo de l'orchestre de l'Opéra depuis vingt-trois ans et enseigne son instrument au Conservatoire depuis neuf ans, ayant succédé à Théophile Laforge en 1918. Maurice Vieux a donc une expérience complète de l'enseignement, du répertoire orchestral auquel l'instrument est confronté et semble désireux de publier un ensemble pédagogique qui donne le matériau nécessaire au développement d'une technique moderne de l'alto. S'échelonnant entre 1927 et 1932, l'ensemble des quarante-six études écrites par Maurice Vieux et publiées de son vivant (nous n'incluons pas ici l'édition posthume en 1956 chez Max Eschig des Dix Nouvelles Études) se répartissent en quatre cahiers qui chacun aborde une manière différente de concevoir ce type de publication: 1) la forme traditionnelle pour alto seul avec les *Vingt Études* de 1927, 2) l'étude construite à partir

Assim, podemos ver além da competência, sua contribuição na pedagogia do instrumento e olhar visionário para as necessidades dos futuros profissionais. Vieux deixou uma importante base e inicia um novo corpo didático de conhecimentos a partir de suas experiências como violista.

Nos Estados Unidos encontramos um caso semelhante: trata-se de Lillian Fuchs⁹⁸ (1901-1995). Fuchs iniciou seus estudos no violino ainda criança, mas por volta de 1926 passou a estudar viola (WILLIAMS, 2004, P. 14). A partir de então, Fuchs inicia uma longa e produtiva carreira como compositora, quartetista, solista e professora, acumulando anos de experiência junto ao instrumento. Fuchs ensinou em importantes escolas de Nova York e entre seus alunos de instrumento ou música de câmara estão: Isaac Stern, Dorothea Delay, Pinchas Zukermann, Eric Shunsky, Karen Tuttle, entre outros. Mediante sua experiência e essa faceta de professora “ela publicou três livros de estudos e caprichos, projetados para ajudar ela mesma e seus alunos a superar problemas técnicos”⁹⁹ (WILLIAMS, 2004, p.114, tradução nossa). Williams (2004, p.115, tradução nossa) prossegue:

“ Para entender mais completamente a contribuição que estes três livros fizeram para a literatura existente de estudos de viola, basta olhar para a vasta gama de estudos de violino editados para viola ou o número de estudos de viola criados não por violistas, mas por violinistas, especialmente aqueles ensinando na virada do século. Além do mais, existem músicos e editores que não conseguem entender as diferenças inerentes entre tocar violino e viola. ”¹⁰⁰

A primeira obra a ser publicada foi *Twelve Caprices for Viola* (Doze Caprichos para Viola) em 1950, primeiramente concebidos para ajudá-la a superar difíceis problemas técnicos que ela encontrou em sua carreira como violista (WILLIAMS, 2004, p.98). Contudo, dada a dificuldade do seu livro de caprichos, Fuchs decidiu escrever outros dois volumes, estes em escala de dificuldade decrescente, ou de média dificuldade; *Sixteen Fantasy Etudes* (Dezesseis Estudos Fantasia) veio em 1959 e o mais fácil; *Fifteen Characteristic Studies* (Quinze Estudos Característicos) foi publicado em 1965 (WILLIAMS, 2004, p.100). Lillian Fuchs também

d'un matériau thématique emprunté au répertoire orchestral avec les Dix Etudes Sur les Traits D'orchestre de 1928. 3) un cahier d'études construit autour d'un thème central avec les Dix Études Sur Les Intervalles de 1931 4) l'étude de concert avec piano avec les Six Études de Concert de 1932.

⁹⁸ Lillian Fuchs: cit.

⁹⁹ No original: [...] she published three sets of studies designed to help herself and her students surmount technical problems.

¹⁰⁰ No original: To understand more fully the contribution these three books have made to the literature available for viola studies, one need only look at the vast array of violin studies edited for the viola or the number of viola studies created not by violists but by violinists, especially those teaching at the turn of the century. In addition, there are musicians and editors who fail to comprehend the inherent differences between violin and viola playing.

contribuiu com repertório para o instrumento com as peças: *Sonata for Unaccompanied Viola* e *Sonata Pastorale*. Outros nomes que se destacaram nos EUA como violistas foram: Émile Férir (1873–1949) que foi aluno de Eugène Ysaÿe e Léon Firket no Conservatório de Bruxelas e Louis Bailly (1882–1974) que formou diversas gerações no Instituto Curtis of Music (1925-1941), entre eles Max Aronoff, Joseph de Pasquale, Leonard Mogill e Virginia Majewski.



Figura 16 Lillian Fuchs. Fonte: http://www.goclassic.co.kr/club/board/members_images/goclassic3288lillian_fuchs.gif acesso 22/05/2017

Voltando ao Conservatório de Paris, os dois sucessores de Vieux continuaram a tradição de ensino e também ajudaram a aumentar este repertório didático. Leon Pascal (1899-1970) compôs *Technique Pour Alto Et Vingt-Cinq Divertissements*, de 1944 e Etienne Ginot (1901-1978) escreveu *Méthod Pour L'alto* em 1962. Marie-Thérèse Chailley (1921-2001) que também foi aluna de Vieux, professora do Conservatório de Boulogne e assistente de Pascal em Paris. Começou a estudar viola com Vieux aos 14 anos, aos 15 ganhou seu primeiro prêmio no Conservatório e em 1948 o primeiro lugar no Concurso Internacional de Gênova. Chailley desenvolveu uma produtiva carreira como solista e camerista, e por várias ocasiões foi julgadora em concursos internacionais. Diante desta experiência diária de trabalho publicou as seguintes obras na década de 1980: *Vingt études expressives en doubles cordes*, *Quarante exercices rationnels pour l'alto*, *Technique de l'alto: les exercices au service de l'expression musicale*, em 2 volumes (CHAILLEY, 1997).

Como exemplos mais recentes de violistas no ensino e criação de novo material pedagógico temos:

- ❖ O violista israelense Atar Arad (1945-), primeiro prêmio no concurso internacional de Gênova em 1972, solista internacional e professor em diversas instituições pelo mundo.

Arad publicou em 2013 *Twelve Caprices For Viola*, onde usou como base as principais músicas do repertório violístico;

- ❖ O americano Michael Kimber (1945-), violista, solista e camerista. Ensinou na University of Kansas e na University of Southern Mississippi e continua sua carreira de professor no Iowa- EUA. Dr. Kimber tem um site na internet¹⁰¹ onde se pode encontrar toda sua produção, seja didática ou repertório. Dentro de sua obra pedagógica podemos citar: *Twentieth-Century Idioms for Violists*, *Six Etude-Caprices for viola solo*, *Eight Studies for viola solo e Scales, Arpeggios, and Double Stops for the Violist*, já em sua quarta edição;
- ❖ O irlandês Garth Knox (1956-), que começou cedo seus estudos de viola. No Royal College of Music in London, onde estudou, ganhou diversos prêmios como violista e camerista. Segue atualmente sua carreira como solista vivendo em Paris. Knox é especialista em música contemporânea, e já tocou peças de compositores como: Ligeti, Berio, Xenakis, Cage, Henze e Stockhausen. Como professor ensina atualmente no Royal Northern College of Music em Manchester na Inglaterra. Knox publicou em 2007 *Viola Spaces: Contemporary Viola Studies*, abordando técnicas expandidas para o instrumento.

Como podemos ver, apesar do ensino exclusivo de viola ter pouco mais de 100 anos, pouco a pouco vem se construindo um corpo de material pedagógico criado por violistas, procurando atender às carências detectadas por profissionais que dedicaram sua vida a tocar e ensinar o instrumento. Estes violistas têm a intenção de preparar os futuros profissionais para as dificuldades e peculiaridades que vão encontrar no repertório e nos futuros ambientes de trabalho, seja como cameristas, na orquestra ou no repertório solista. Também pensam no novo tipo de linguagem musical que emerge no século XX e XXI.

Os outros cursos, violino, violoncelo e contrabaixo construíram sua base didática desta mesma forma; professores/instrumentistas que além de virtuosos eram pedagogos engajados no ensino de seus alunos. Registraram progressivamente todas suas dificuldades e como vence-las, assim como novas descobertas e avanços na técnica, na forma de material didático e repertório para seus instrumentos, preparando os futuros músicos para seu mercado de trabalho. Estes

¹⁰¹ Ver em: http://members.tripod.com/~m_kimber/mk.html

aspectos não puderam se repetir da mesma forma, no mesmo ritmo no caso da viola. Apenas com o advento do ensino exclusivo esses fatores começam a se repetir e multiplicar.

Em *The Viola*, Barrett (1978) explica que, para seu livro, fez uma pesquisa com mais de 250 professores de viola nos Estados Unidos e fez uma importante descoberta naquela época, “[...] é o fato de que a maior parte do ensino de viola é realizada por violinistas que têm pouca ou nenhuma experiência em tocar viola, que têm apenas um conhecimento superficial da literatura, e os quais são os primeiros a confessar suas limitações”.¹⁰² (BARRETT, 1978, prefácio, tradução nossa), para Riley (1980):

“Houve dois fatores que conduziram a esta situação: em primeiro lugar, a maioria dos violinistas não estavam familiarizados com as coleções que tinham sido escritas especificamente para a viola, e segundo, havia uma ampla crença na ideia, equivocada, que considerava que a viola era tocada exatamente como o violino- conseqüentemente os clássicos études de violino foram considerados adequados como material de estudo básico para a viola.¹⁰³ (RILEY, 1980, p.183, tradução nossa)

Kruse (1985, p. 119) completa: “[...] muitos professores de viola começaram como violinistas e estão mais familiarizados com os estudos de violino. Os estudos de violino têm também passado pelo teste do tempo e provaram a sua utilidade, enquanto os estudos de viola em sua maioria têm sido ignorados”.¹⁰⁴ Estes exemplos demonstram que ainda na atualidade muitos professores desconhecem todo este panorama aqui traçado, desde a criação das classes de viola até os materiais pedagógicos existentes nos dias de hoje. Podemos notar com o discorrido anteriormente, que os professores que viveram a realidade do instrumento e conheciam bem o raio de ação do mesmo, puderam contribuir e ajudar mais na evolução da técnica e na elaboração de novos materiais pedagógicos.

¹⁰² No original: [...] is the fact that most of the teaching of viola is undertaken by violinists who have little or no experience in playing the viola, who have only a perfunctory knowledge of the literature, and who are the first to confess their limitations.

¹⁰³ No original: There were two factors which led to this situation: first, most violinists were unfamiliar with the collections that had been written specifically for the viola, and second, there was a widely-believed, mistaken idea which held that the viola was played exactly like the violin- hence the classical violin études were considered adequate as basic study material for the viola.

¹⁰⁴ No original: [...] many viola teachers started out as violinists and are more familiar with the violin etudes. The violin etudes have also met the test of time and have proven their usefulness, whereas the viola etudes have mostly been ignored.



Figura 17 Maurice Vieux. Fonte: <http://amisdelalto.over-blog.fr/article-in-memoriam-maurice-vieux-par-roger-dela-94500845.html> acesso 21/05/2017

2.4. O ensino de viola em outros países

Nas seções anteriores, apresentamos um panorama geral da criação e dos principais centros onde tem se desenvolvido o ensino de viola, seus professores e um pouco do material desenvolvido. Contudo o modelo de ensino do Conservatório se espalhou pelo mundo e outros centros tiveram importante contribuição na consolidação da classe de viola e criação de material didático.

Lainé (2010, p.171-172) nos fala que na França, algumas cidades até propuseram o ensino de viola antes do Conservatório de Paris, ele cita como exemplo as cidades de Arras, Caen, Marseille e Dijon que começaram as classes em 1876. Contudo, só tiveram pleno desenvolvimento com a criação da classe de Paris em 1894. Em 1914, a classe de Laforge já tinha espalhado seu modelo para 59% das escolas nacionais. Na Bélgica, mais rapidamente que na França, os principais centros de ensino de música já contavam com sua classe de viola. Em outros países a especialização em viola aconteceu de outras formas.

Um caso é o da Espanha. Em sua tese de doutorado, Bascón (2012) traça todo um panorama sobre a história, professores e material didático usado na Espanha. Sua principal

escola de música se encontra na capital, Madri. Trata-se do *Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid*, fundado em 1830. O primeiro professor de violino e viola foi Pedro Escudero (1791-1868)¹⁰⁵, que lecionou até 1833, e deixou o ensino no Conservatório graças a uma prolífica carreira como solista. Foi substituído por Luis Weldroff (??) e Juan Diéz (1807-1882). Em 1857 assume como professor temporário na classe de violino Jesus de Monasterio (1836-1903). Diéz fica com os alunos que queriam aprender viola e deixa Monasterio exclusivamente com os violinos. Por conta da revolução espanhola em 1868, são demitidos alguns professores, diminuído salários e a especialidade de viola desaparece até aproximadamente 1884. É importante salientar que o ensino de viola por Diéz não era oficial, respaldado nas regras do conservatório, pois o que existia era o curso violino-violas. Em 1875 é nomeado professor honorário, Tomás Lestán¹⁰⁶ (1827-1908) que em 1884, após reforma nas regras é definitivamente nomeado professor de viola, “instrumento do qual era consumado interprete e solista” (BASCÓN, 2012, p.132).

Em 1892 se forma o primeiro aluno de Lestán na classe de viola, Francisco Latasa y Lazcano. Para nossa narrativa, é importante apontar o material usado por Lestán no primeiro curso de viola. O curso estava estruturado em seis anos e nos dois primeiros, era utilizado *La méthode pratique pour l'alto* de León Firket¹⁰⁷. No terceiro ano iniciava os *Doce Estudios o Caprichos de Mediana Dificultad* de José María Beltrán¹⁰⁸ (1827-1907) que segundo Bascón (2012) não eram usados apenas por patriotismo, mas por que a obra de fato preenchia uma importante lacuna na didática do instrumento. No quarto ano usava os *12 Estudios* de Hoffmeister. No quinto utiliza sua própria obra *Método Elemental de Viola y Nociones Generales de la Viola de Amor*¹⁰⁹ e concomitantemente ensina improvisação e transposição. Para o último ano aplicava os *41 Caprichos* de Campagnoli.

¹⁰⁵ Violinista e violista, professor do conservatório de Madrid. Era um virtuoso ao violino e foi aluno de Baillot em Paris, excursionado por toda Europa como solista. Conhecido como “Pedro El Castrado” por ter sofrido um acidente que o mutilou quando criança.

¹⁰⁶ Tomás Lestán estudou violino e viola com Juan Diéz no conservatório de Madrid. Tocou no Teatro Del Circo e Teatro Del Príncipe e posteriormente como primeira viola no Teatro Real, onde toma contato com a viola d’amore, instrumento para o qual escreverá posteriormente um método. Lestán, além de primeiro professor de viola da Espanha tinha intenso trabalho em orquestras e como quartetista. Também escreveu um método para viola, assim como uma sonata, *Sonata para Viola com Acompañamiento de Piano*, única obra para viola conhecida no século XIX em Espanha.

¹⁰⁷ Primeiro professor de viola do conservatório de Bruxelas na Bélgica.

¹⁰⁸ Compositor espanhol, publicou em 1881 seus Doze Estudos ou Caprichos de dificuldade média.

¹⁰⁹ Escrita por Tomás Lestán, *Método Elemental de Viola e Noções Gerais de Viola D’amore*, foi publicada em 1870 em Madrid pela editora Antonio Romero. Foi reeditada por duas vezes pela Unión Musical Española, uma

Em 1904 assume a classe de viola José Del Hierro Y Palomino¹¹⁰ (1865-1933). Até 1933 entre vários alunos de Del Hierro, vale destacar Graciano Tarragó y Pons (1892-1973) que apesar de violonista estudou violino e viola e escreveu um método para viola; *Método Graduado para el Estudio de la Viola* de 1954 pela editora Boileau de Barcelona. (BASCÓN, 2012, p. 255). Del Hierro provavelmente usava como obras pedagógicas: *Escola Pratica de Viola* de Hans Sitt, os Estudos de Hoffmann, os Estudos de Hoffmeister e os Caprichos de Campagnoli. Mais adiante, em 1934 assume a cátedra de viola Julio Francés Rodríguez¹¹¹ (1869-1944). Francés reorganiza e acrescenta material ao curso de viola. O curso dividido em oito anos, usava até o sexto ano *Praktische Bratschen-Schule* de Hans Sitt. A partir do quarto ano eram introduzidos os estudos de Hoffmann, já no quinto também eram utilizados os estudos de Hoffmeister. No sexto ano, com o termino do método de Sitt iniciavam os estudos de Hugo Von Steiner e do sétimo ao oitavo ano eram empregados os estudos para violino transcritos de R. Kreutzer. Para o oitavo ano eram utilizados os Caprichos de Campagnoli.

Pedro Meroño¹¹² (1906-1982) assume a classe em 1953 e teve o maior período à frente da classe de viola no Real Conservatório Superior de Música de Madrid, 36 anos (BASCÓN, 2012, p. 161). Com Meroño são feitas novas alterações no curriculum do curso:

- ❖ Nos primeiros anos usavam-se os métodos de Berta Volmer e Hans Sitt, junto com os livros de estudos de Hoffmann;
- ❖ Em um grau médio, se iniciavam os estudos de Fiorillo, Kreutzer e Rovelli (todos são livros transcritos do original para violino), além das obras didáticas de Cavallini, Campagnoli e Vieux;
- ❖ Para os últimos anos além de continuar com os anteriores são acrescentados o livro de caprichos de P. Rode (transcrição) e o livro de estudos de Hoffmeister (BASCÓN, 2012).

na década de 1950 sob o título Método Completo de Viola, constante no catálogo de Franz Zeyringer e a outra na década de 1970 sob o título original.

¹¹⁰ Começou seus estudos de violino em Cádiz e posteriormente estuda com Jesus de Monasterio em Madri, logo após isto ganha uma bolsa e vai estudar no conservatório de Paris com Hubert Léonard.

¹¹¹ Julio Francés natural de Madrid estudou violino no conservatório com Monasterio e mais tarde estudou em Paris e depois em Bruxelas com Eugène Ysaÿe. Ganha em 1934 como violista o prêmio, Agustín Soler Roman.

¹¹² Pedro Meroño Vélez natural de Cartagena, estudou violino e viola no conservatório de Madrid. Se especializa em viola e passa a integrar a Orquestra Sinfonica de Madrid como viola solista e posteriormente a Orquestra Nacional na mesma posição. Foi o primeiro violista a tocar o concerto para viola de Béla Bartók na Espanha.

Com a aposentadoria de Meroño assume Emilio Mateo Nadal¹¹³ (1940-) em 1979, este permanece até sua própria aposentadoria em 2006, com forte atuação na publicação, edição e transcrição de material didático e musical. Podemos citar de sua autoria; *La viola: iniciación a la música* de 1986; *La viola: escalas y arpeggios* de 1988 e *Quince estudios caprichosos de mediana dificultad* de 1995. (BASCÓN, 2013).

Bascón (2013) aponta para a importância do decreto de 10 de setembro de 1966, tratando do ensino nos conservatórios elementares, profissionais e superiores das províncias. Com este se faria definitivamente a separação do curso de violino e viola, até então somente separado no Conservatório de Madri (BASCÓN, 2012). Neste contexto de contratações de novos professores para a especialidade de viola, encontramos Francisco Fleta Polo¹¹⁴ (1931-). Fleta Polo foi contratado em 1970 para o Conservatório Superior Municipal de Música de Barcelona. Fleta Polo é importante para esta narrativa, por sua obra pedagógica para viola, segundo Bascón (2013) pouco conhecida. Destacam-se em sua obra; *El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas* de 1989, *Estudios de escalas y arpeggios* de 1990 e *Estudio de la doble cuerda* também de 1990. Todas essas contribuições são importantes para o ensino de viola. Apesar de todos estes professores terem estudado violino, sua vivência como violistas foi fundamental para o entendimento e composição de suas obras, como mostra Bascón (2012, p.363, tradução nossa):

Desde a criação do Conservatório de Madri todos os professores de viola do centro são violinistas, começando por Pedro Escudero, Juan Díez, Tomás Lestán, José del Hierro, Julio Francés, Pedro Meroño e Emilio Mateu. Não obstante, a vinculação à viola de todos eles, com exceção de Escudero, são óbvias. Este é conhecido concertista e não deixou avanço algum no ensino violístico na Espanha, uma vez que esteve apenas três anos como professor no Conservatório. Juan Díez, por outro lado, fez parte da Orquestra de la Capilla Real como viola. Tomás Lestán foi durante grande parte de sua vida profissional, violista na Orquestra de La Opera e na Capilla Real assim como quartetista. Hierro foi consumado intérprete de ambos instrumentos, viola e violino. Francés serviu como violista na Capilla Real e na Sinfônica de Madri. Meroño o fez na Orquestra Nacional e Mateu na RTVE. Por tanto, todos eles por mais

¹¹³ Mateo estudou violino e viola em Valencia e posteriormente em Salzburg, Siena, Granada e Madrid com os professores: Max Rostal, Bruno Giuranna, Agustín León Ara e Antonio Arias. Foi membro como viola solista das orquestras Del Liceu de Barcelona, Orquestra sinfônica do Cairo e RTVE na Espanha. Fez a primeira audição em Madrid do concerto para viola e orquestra de Willian Walton. Foi ganhador do prêmio Villa-Lobos com o Cuarteto Español (Bascón, 2012).

¹¹⁴ Fleta Polo, natural de Barcelona, iniciou seus estudos no conservatório daquela cidade. Estudou violino no grau elementar com Enric Ribó e o grau médio e superior com Eduard Toldrá. Posteriormente cursa na classe de virtuosismo, com Francesc Costa e Joan Massià. Em 1960 passa a estudar viola integrando a Orquestra do Liceo e em 65 ganha uma bolsa de estudos para a Academia Internazionale di música Roffredo Caetano na Itália. Ainda em 1965 integra a orquestra RTVE de Barcelona. Se aposentou do conservatório em 1996. E se dedica exclusivamente a composição.

que todos tivessem formação violinística, desempenharam uma intensa atividade como violistas profissionais.¹¹⁵

No país vizinho, Portugal, segundo Fonseca (2014, p. 17), o ensino de viola data de 1900. Contudo, os professores ainda usavam o sistema de ensino conjugado, violino e viola. Alguns nomes desta época são: Vicente Tito Marsoni (1851 – 1880), Filipe Joaquim Real (1817 – 1860), Alexandre Moniz Bettencourt (1868 – 1945).

A grande mudança vem em 1948 com a criação e desenvolvimento de uma classe de viola por François Boros¹¹⁶ (1903-2002). Broos foi aluno de Vieux em Paris, que o considerava como um de seus mais brilhantes alunos e a ele dedicou o oitavo estudo de *20 Études*. Em pouco tempo, Broos começou a tocar no quarteto da rainha e a ensinar viola no Conservatório de Bruxelas, iniciando em 1930 e seguindo até o início da segunda guerra mundial, onde foi preso pelos alemães e obrigado a tocar como solista em suas orquestras. Após o fim da guerra, acusado de colaborar com os nazistas foi expulso da Bélgica (LAINÉ, 2014). Em 1945, com a ajuda de Madame Pedroso, amiga da Rainha Elisabeth da Bélgica e conhecida mecenas, Broos é acolhido e chega em Portugal na cidade do Porto. Nesta cidade inicia a lecionar e tocar na Orquestra da Rádio Difusão Portuguesa e posteriormente passa a ensinar no Conservatório de Lisboa (FONSECA, 2014, p. 18).

Müller (1990, p.16, tradução nossa) descreve a admiração e influência que Vieux causou em Broos: “Vieux moldou muitos alunos ilustres, entre eles um jovem de Bruxelas que tentou

¹¹⁵ No original: Desde la creación del Conservatorio de Madrid todos los profesores de viola del centro son violinistas, comenzando por Pedro Escudero, Juan Diéz, Tomás Lestán, José del Hierro, Julio Francés, Pedro Meroño y Emilio Mateu. No obstante, la vinculación a la viola de todos ellos, con excepción de Escudero, es evidente. A este se le conoce como concertista y no ha dejado impronta alguna en la enseñanza violística en España ya que solo estuvo tres años como docente en el conservatorio. Juan Diéz, sin embargo, formo parte de la orquesta de la Real Capilla como viola. Tomás Lestán ejerció durante gran parte de su vida profesional como viola en la Orquesta de la Opera y de la Capilla Real así como cuartetista. Hierro fue consumado intérprete de ambos instrumentos, violín y viola. Francés sirvió como violista en la Real Capilla y en la Sinfonica de Madrid. Meroño lo hizo en la Orquesta Nacional y Mateu en la RTVE. Por tanto, aunque todos ellos tuviesen formación violinística, desempeñaron una intensa actividad profesional como violistas.

¹¹⁶ François Boros, Violista e professor Belga, natural de Bruxelas, iniciou seus estudos de violino no conservatório de Paris entre 1919 e 1924, com os professores Vicent d’Indy, Maurice Emmanuel e Lucien Capet. Finalmente iniciando seus estudos de viola na classe de Maurice Vieux, onde recebe seu primeiro prêmio em 1924. Professor no conservatório de Bruxelas e depois no conservatório de Lisboa. Experiente músico de orquestra, foi violista do Theatre de l’Opéra-Concerts Colonne, Orchestre Synphonique de Paris. Como primeiro violista tocou na Orchestre Synphonique de Bruxelles, Rádio I.N.R, Orquestra do Porto e Orquestra Nacional de Lisboa. Como camerista tocou em La Chapelle Musicale de la Reine Elisabeth de Belgique, Trio de Bruxelas, Quartuor Krettly, Queen Elisabeth quartet, Belgium Ancient Instruments (onde tocava viola d’amore), Quarteto Portugalía, tocou quartetos com a própria rainha Elisabeth e Albert Einstein. Várias obras para viola foram dedicadas a ele. Participou de juris em competições na França e na Bélgica.

imitar o estilo vigoroso de seu mestre”.¹¹⁷ Em suas aulas procurava usar obras escritas originalmente para viola. Dentre os livros de estudos e caprichos que utilizava estavam obras de: Palaschko, Vieux e Casimir-ney. Muitas vezes Broos escrevia pequenos estudos ou exercícios individuais para seus alunos, mas por outro lado, fazia pouco uso de escalas (LAINÉ, 2014). Escreveu duas obras didáticas dedicadas a viola: *Método para principiante* e *Estudos preparatórios das 5 primeiras posições* (FONSECA, 2014, p. 17).

É importante mencionar que Broos criou várias gerações de importantes violistas em Portugal, vários deles continuando o ensino no país.

No currículo da classe de viola do Conservatório de Braga, encontramos também a utilização, entre transcrições, de métodos originais para viola. Podemos citar entre obras originais: o método de Broos, Hoffman op. 86, o método de Hans Sitt, os livros de estudos de Palaschko op. 36, 44, 49, 62, 69, 77, 87, 92, método de Cavallini, estudos de Bruni, *41 caprichos* de Campagnoli, Hermann op. 22, *10 Études Nouvelles* e *20 études* de Vieux. E nos anos superiores: estudos de Anzoletti, *25 Divertissements* de Pascal e *24 Preludes* de Casimir Ney.¹¹⁸

Na Inglaterra, pré séc. XX, as condições eram bem parecidas com Portugal. “Em 1896 não havia ninguém ensinando ou aprendendo [viola] ...” na Royal Academy of Music (Nelson, 2003, p. 191, tradução nossa)¹¹⁹. Existia apenas um “velho homem que era contratado para tocar viola nos ensaios orquestrais e foi descrito pelo diretor da academia, Sir Alexander Mackenzie, como um ‘mal necessário’”. (WHITE, 2006, p. 5, tradução nossa).¹²⁰

Nesse ambiente surge Lionel Tertis¹²¹ (1876-1975), que começara seus estudos como violinista. Por volta de 1896, já estava estudando na Royal Academy of Music, principal

¹¹⁷ No original: Vieux molded many distinguished students, among them a young man from Brussels who tried to imitate his master's vigorous style.

¹¹⁸ Ver anexos.

¹¹⁹ No original: [...] in 1896 there was no body teaching or learning the instrument [...]

¹²⁰ No original: [...] one old man was engaged to play viola for orchestral rehearsals and was described by the Principal as a ‘necessary evil’.

¹²¹ Lionel Tertis, violista e professor inglês, foi o primeiro violista a ter uma carreira internacional como solista e virtuoso com este instrumento. Apesar de ter estudado violino teve uma formação autodidata na viola, logo se destacando no cenário Londrino. Tocou em diversas orquestras e quartetos, além de sua carreira como solista. Diversas obras foram dedicadas a ele por compositores como: York Bowen, Frank Bridge, Gustav Holst, Vaughan Williams, Benjamin Dale e William Walton. Tocou junto com grandes solistas de sua época, por exemplo: Fritz Kreisler, Eugène Ysaÿe, Pablo Casals, Artur Schnabel. Tertis escreveu várias obras e diversas transcrições para viola. Tertis e um luthier chamado Arthur Richardson desenvolveram na década de 1930 um novo modelo de viola, batizado de Tertis Model, o qual promoveu até sua morte. Recebeu diversas condecorações e homenagens e

Conservatório de Londres. Nesta época recebeu a sugestão de um amigo, Percy Hilder Miles, para estudar viola e assim poderem criar um quarteto. Tertis aprovou a ideia e passou a estudar viola autodidaticamente (LAINÉ, 2010, p.173). O próprio Tertis descreve como era o ambiente violístico inglês na década de 1890:

A condição era extraordinariamente ruim, com exceção de dois ou três violistas. A maioria deles eram vistos como os patinhos feios da orquestra. Eles foram absolutamente desprezados pelos outros músicos de cordas. Qualquer um pode entrar na seção de viola, simplesmente porque eles eram violinistas incompetentes, eles não poderiam conseguir mais ninguém para fazer isto. Eles produziam um perfeito som apavorante – o qual fez seus cabelos ficarem em pé, não havia vibrato, tão frios como gelo, e muito ruins, e eles tocavam em instrumentos que haviam sido recortados e não tinha semelhança alguma com a sonoridade de uma corda Dó. (WHITE, 2006, p. 5, tradução nossa)¹²²

Tertis logo começa a despontar no cenário musical inglês e em 1900 é apontado como professor de viola da Royal Academy of Music, tornando-se “o pai’ da escola inglesa de viola” (RILEY, 1980, p. 243). Poderia ser inclusive, considerado “pai” da moderna carreira de violista solista. Permanece na função de professor até 1909, ano em que se dedica à carreira internacional como solista, retornando ao posto de professor somente a partir de 1924 (LAINÉ, 2010, p. 173). Por conta do empenho de Tertis, seja técnico/artístico ou pela sua respeitada carreira, se formou um ambiente favorável na Inglaterra, onde compositores, maestros entenderam as possibilidades do instrumento. Muitos dos principais violistas a partir de 1910 era alunos de Tertis, incluindo nomes como Rebecca Clarke (1886-1979), Bernard Shore (1896-1985), Watson Forbes (1909-1997), Eric Coates (1886-1957) entre muitos outros (RILEY, 1980, p. 241).

Tertis escreveu várias obras musicais originais para viola, assim como recebeu várias composições dedicadas a ele. Contudo, não deixou obras didáticas como métodos ou livros de estudos. A importância de Lionel Tertis, por outro lado é fundamental para os violistas: sua aceitação e o respeito como solista de alto nível quebrou a velha imagem da viola como um instrumento secundário e abriu caminho para que outros violistas pudessem seguir o mesmo

diversos livros foram escritos sobre ele. Tertis escreveu dois livros autobiográficos; *Cinderella no More* (1953) e *My Viola and I* (1974).

¹²² No original: The condition was extraordinarily bad, with the exception of two or three viola players. Most of them were looked upon as Ugly Ducklings of the orchestra. They were absolutely despised by the other string players. Anybody could get into the viola section, simply because they were down-and-out violinists, they could get nobody else to do it. They produced a perfectly appalling sound - which made your hair stand on end, there was no vibrato, as cold as ice, and very bad, and they played on instruments that had been cut down and had no semblance of C-string sonority.

tipo de carreira. Tertis divulgou ao máximo a nova literatura escrita para viola, incluindo concertos, sonatas e peças virtuosísticas.

A Itália, foi berço de grandes nomes para a literatura da viola, como Alessandro Rolla (1757-1841), Niccolò Paganini (1784-1840), Eugenio Cavallini (1806-1881) e Ferdinando Giorgetti (1796-1867) (LAINÉ, 2010, p. 73-153). Contudo, apesar da grande contribuição para o repertório e didática do instrumento, não eram especializados, estes eram violinistas esporadicamente violistas, pratica muito comum em toda a Itália.

Nesta pesquisa não foram encontrados dados de quando as classes de violino e viola se separaram definitivamente na Itália. Contudo, vale apontar as grandes contribuições para a moderna pedagogia para viola dadas por Marco Anzoletti¹²³ (1866-1929). Anzoletti, que era professor de ambos instrumentos violino e viola, no Conservatório Giuseppe Verdi de Milão, escreveu dois livros de estudos originais para viola: *12 Studi per viola* de 1919 e *12 Studi*, op. 125 de 1929. Estes estudos são avançados e frequentemente encontrados como parte dos últimos ciclos, no programa de classes de viola.

No ensino do instrumento alguns nomes se destacam na Itália; Renzo Sabatini (1905-1973), Aurelio Arcidiacono (1915-2000), Luigi Alberto Bianchi (1945-) e Bruno Giuranna (1933-). Arcidiacono escreveu um pequeno tratado sobre a história da viola e Bianchi junto com Luigi Inzaghi escreveram: *Alessandro Rolla: Catalogo Tematico dele Opere*. Nuove Edizioni. Milão, 1981. Giuseppe Alessandri (1894-1976), professor no Conservatório de Parma, contribuiu para a literatura pedagógica da viola com duas obras: *La Tecnica della Viola* de 1934 e *Esercizi e Letture per Viola ad uso dei Candidati All'esame di 8° anno de Violino* de 1936.

Vladimir Bakaleinikov¹²⁴ (1885-1953) é o primeiro grande nome da viola encontrado na Rússia (LAINÉ, 2010, p. 225). Apesar de ter estudado violino e viola como aluno de Jan

¹²³ Violinista, violista, professor e compositor italiano.

¹²⁴ Vladimir Bakaleinikov, violista e regente russo. Estudou no conservatório de Moscou. Tocou em grupos como: Russian Musical Society de Moscou, no Mecklenburg- Strelitz Quartet de São Petersburgo, e no Stradivari Quartet. A partir de 1913 passa a ensinar viola nos conservatórios de São Petesburgo e posteriormente no Conservatório de Moscou. Muda-se para os EUA em 1927 e passa ao cargo de primeira viola e maestro assistente da Cincinnati Symphony Orchestra. Trabalhou como regente também na Los Angeles Philharmonic e Pittsburgh Symphony Orchestra. Entre várias obras para diversos instrumentos e também regência, compôs para viola algumas peças, assim como um concerto para viola e orquestra. Foi professor de regência por muitos anos do famoso maestro americano Lorin Maazel (1930-2014).

Hřimalý¹²⁵ (1844-1915) no Conservatório de Moscou, foi como violista que Bakaleinikov se destacou. De 1913 a 1920 Bakaleinikov foi professor de viola no Conservatório de São Petersburgo e de 1920 a 1924 ocupou a mesma posição no Conservatório de Moscou. “Como professor de Viola, Bakaleinikov foi um pioneiro na promoção de padrões artísticos para o instrumento. ” ¹²⁶ (RILEY, 1980, p. 317, tradução nossa). Além de um Concerto para Viola e Orquestra de 1937, sua outra contribuição para a pedagogia do instrumento foi; *Complete Course for Viola*, de 1938. Entre seus alunos no Conservatório de Moscou estava o jovem Vadim Borissovsky¹²⁷ (1900-1972).

Borissovsky, fortemente influenciado por seu mestre Bakaleinikov, graduou-se em 1922 com primeiro prêmio na classe de especialização em viola. Em 1927 sucedeu Bakaleinikov como professor de Viola do Conservatório, cargo que ocupou até 1970. Camerista, quartetista e solista de renome internacional foi considerado “Pai da escola russa de viola” (LAINÉ, 2010, p. 225), formou várias gerações de violistas. Notando uma carência no repertório de seu instrumento, passou a fazer transcrições de para seu instrumento, usando essas obras na sua classe de viola. Em seu catalogo constam 253 obras, entre transcrições, arranjos e edições, contemplando diversos autores, períodos e gêneros. (RILEY, 1980, p.261). Além de todo este material musical, Borissovsky deixou apenas uma obra didática, trata-se de *4 Artistic Studies* de 1943.

¹²⁵ Jan Hřimalý, violinista e professor checo. Estudou violino no conservatório de Praga e logo assumiu uma vaga como spalla na Orquestra de Amsterdam. Ensinou no conservatório de Moscou por 46 anos e entre seus vários alunos estavam Vladimir Bakaleinikov; Arcady Dubensky; Stanisław Barcewicz e Pyotr Stolyarsky, futuro professor de David Oistrakh, Nathan Milstein e Boris Goldstein. É lembrado até os dias de hoje por seu livro de escalas e arpejos para violino.

¹²⁶ No original: As Professor of Viola, Bakaleinikov was a pioneer in promoting artistic standards for the instrument.

¹²⁷ Vadim Vasilyevich Borisovsky, Violista, violista D’amore e professor russo. Iniciou seus estudos de violino em 1917 no conservatório de Moscou com Mikhail Press. Após iniciar aulas com Vladimir Bakaleinikov, é incentivado a tocar viola. Com alguns amigos do conservatório fundou o quarteto Beethoven de Moscou. Assumiu a vaga de professor de viola no conservatório de Moscou em 1922 e passou produzir grande número de transcrições para viola, cerca de 253. Era um entusiasta de modelos grandes de viola e sempre os recomendava para seus alunos. Formou gerações de premiados violistas e gozou de grande reputação entre os eminentes violistas internacionais de sua época como, Paul Hindemith, William Primrose, Aurelio Arcidiacono entre outros. Em 1977 foi publicada sua biografia por Viktor Juzefovitsch: *Vadim Borissovsky, the founder of the soviet viola school*. Um de seus alunos mais famosos na atualidade é o violista russo Yury Bashmet (1953-).

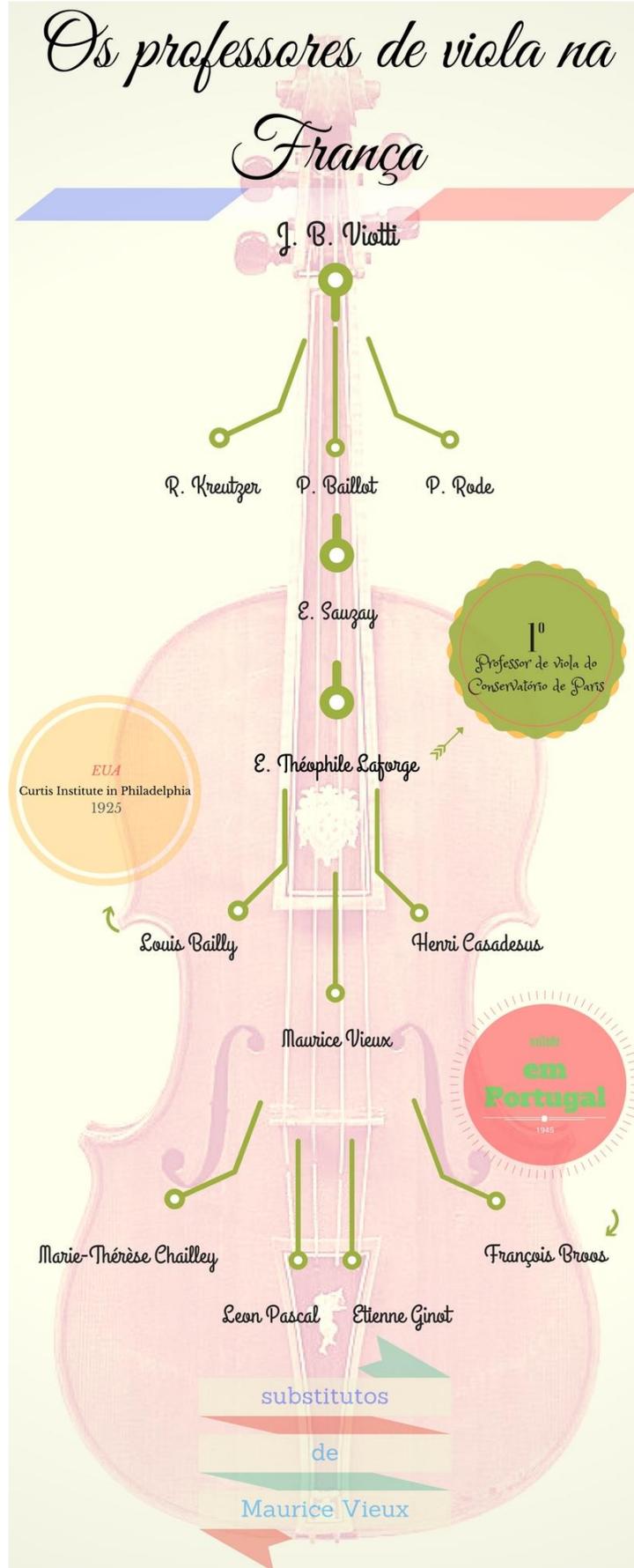


Figura 18 Professores do Conservatório de Paris. Fonte: Autor

3. AS OBRAS DIDÁTICAS

3.1. As obras técnicas compostas para viola

Obras instrucionais são publicações relativamente antigas e podem ser encontradas desde a *Renascença*. Não eram exatamente como conhecemos hoje, entretanto tinham a função didática (APEL, 1950, p. 250). Como já mencionado, até a institucionalização do ensino o conhecimento era transmitido via mestre/aprendiz, e as primeiras obras didáticas eram de cunho tratadístico e “quase não continham música para estudo”¹²⁸ (SILVA, 2010, p. 8, tradução nossa). Segundo Kruse (1985, p. 84) e Silva (2010, p. 8) esses primeiros tratados se limitavam a falar exclusivamente do violino. E alguns quando citavam a viola limitavam-se a uma breve descrição do instrumento, suas cordas e clave, como por exemplo os tratados de Philibert Jambe de Fer¹²⁹ (1515? -1566?): *Epitome musicale*, 1556; John Playford¹³⁰ (1623-1687): *A Breefe Introduction to the Skill of Musick*, 1654 e Johann Daniel Berlin¹³¹ (1714-1787): *Musicaliske Elementer* de 1744. Santos (2011, p. 3) define tratado como:

São os documentos musicais que relatam e descrevem uma práxis específica de um instrumento ou da utilização prática de uma teoria musical, normalmente escritos com caráter autoral e individual. Podem eventualmente se chamar *essay* ou mesmo *méthode*, porém o que os define é o descompromisso com uma lógica pedagógica progressiva e autossuficiente. Por isso, eles podem ser ambíguos, repletos de lacunas e com opiniões autorais a respeito de determinados temas. São frutos de um pensamento artesanal, com a intenção de registrar o *métier* do autor, [...]

Em seguida, Santos (2011) explica que “[...] vários manuais [...] surgiram principalmente no século XVIII, que na maior parte contêm somente informações rudimentares destinadas ao aprendizado de amadores sem maiores ambições artísticas”. Apesar disso, é a partir desta época que começam a aparecer obras de maior complexidade e aprofundamento, com exemplos de música escrita e exclusiva dedicação a prática do instrumento (SILVA, 2010, p. 8-9), (SANTOS, 2011, p. 35-45). É importante assinalar que essas obras, eram em sua maioria escritas para serem usadas pelos alunos dos escritores, como guias, mas sem preocupação de transmitir o conhecimento de forma organizada, linear, o importante é atender à necessidade

¹²⁸ No original: and contain almost no music for practice.

¹²⁹ Musico, tratadista e compositor francês

¹³⁰ Editor e vendedor de livros inglês, também compositor e cantor.

¹³¹ Compositor e organista alemão

daquele indivíduo. São exemplos deste período as obras de: Pietro Locatelli (1695-1764): *L'Arte del Violino*, op. 3, 1733; Michel Corrette (1707-1795): *L'École d'Orphée, Méthode de violon dans le goût Français et Italien*, 1738; Francesco Geminiani (1687-1762): *L'Art de jouer le violon*, 1751; Leopold Mozart: (1719-1787): *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756; Giuseppe Tartini (1692-1770): *L'arte dell'arco*, 1758 e Joseph-Barnabé Saint-Sevin conhecido como L'Abbé le fils (1727-1803): *Principes du Violon, pour apprendre le doigté de cet instrument et les différens agrémens dont il est susceptible*, 1761 entre os mais relevantes (SANTOS, 2011, p. 44-46), (BUCKLES, 2003, p. 1), (KRUSE, 1985, p. 42-47).

Como atestado por Lainé (2010, p. 50) “a segunda metade do séc. XVIII, foi decisiva para a evolução da viola e de seu repertório.”¹³². Compositores como Haydn, Mozart, Hoffmeister, Gluck, os irmãos Stamitz e mais tarde Beethoven, entre outros, aos poucos começam a incrementar o repertório deste instrumento, tanto no repertório solista como música orquestral, quartetos, óperas (ARCIDIACONO, 1973, p. 36-39), (NELSON, 2003, p. 77), (LAINÉ, 2010, p. 52).

Concomitantemente, muitos acontecimentos em paralelo, principalmente guiados sob a luz dos ideais *Iluministas*, passam a transformar a sociedade. A música começa a sair da exclusividade dos nobres e da igreja com a ascensão aos poucos da burguesia tanto comercial como principalmente a industrial. Os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade culminam com a *Revolução Francesa* (SANTOS, 2011, p. 54). Os países do norte da Europa atraíam grandes virtuosos instrumentistas e compositores. Em Paris, *Le Concert Spirituel*¹³³ era uma grande oportunidade para os artistas antes citados, e para a população, que finalmente passava a ter acesso a música mais refinada e a nascente figura do artista. Com a revolução industrial, os países protestantes começam a enriquecer, o mundo começa a ficar mais rápido e a produção das necessidades cotidianas deixa de ser artesanal, inclusive a das profissões. Sociedades musicais são formadas e começa um aumento de amadores interessados em tocar o mais novo popular gênero: o *quarteto de cordas*. O aumento de tamanho das orquestras, assim com o crescente número de escolas de música e professores particulares, criou uma necessidade, uma demanda, um ambiente propício para o aparecimento de obras didáticas para vários instrumentos. Inclusive, a demanda de obras educacionais para viola, francamente

¹³² No original: La seconde moitié du XVIII siècle est déterminante pour l'évolution de l'alto et de son répertoire.

¹³³ Foi a primeira série de concertos públicos da história, criada em Paris em 1725 e apresentadas até 1791.

impulsionada pelo aumento do repertório, como citado (SILVA, 2010, p. 9,13), (LAINÉ, 2010, p. 50), (SANTOS, 2011, p. 54-56).

Lainé (2010, p. 98, tradução nossa) em seu capítulo dedicado as obras didáticas para viola nos diz o seguinte:

A partir de 1773, o desenvolvimento do método de viola é a consequência lógica do aumento do repertório e da necessidade de se poder ter músicos capazes de tocar um instrumento que não podia mais ser ignorado. Este é um dos principais objetivos deste novo material de ensino: aumentar o número de músicos capazes de dominar o que Francis Alday ‘no prefácio de seu método’ chama de *um instrumento que se tornou tão essencial*.¹³⁴

E Riley (1991, p. 167, tradução nossa) completa a ideia afirmando que “a publicação de um livro de instruções para um instrumento resulta da necessidade, e da existência de um potencial mercado para a venda do livro”¹³⁵. A França tornou-se o mais importante centro de referência da música na virada do sec. XVIII para o XIX, e seu símbolo era o Conservatório de Paris, fundado em 1795. Já em sua fundação são criados os cursos de violino e violoncelo com alguns dos virtuosos da época e estes incumbidos de criarem um método para os alunos do Conservatório (SANTOS, 2011, p. 60). Neste país apareceram as primeiras obras didáticas exclusivas para o aprendizado da viola. Essas primeiras obras não eram tão bem organizadas, objetivas e lineares quanto as obras para violino, pois como citado, não existia o curso de viola ou a figura do violista profissional. Enquanto era procurado no *étud* o máximo da exploração de cada um dos elementos técnicos no aprendizado do violino, muitas vezes deixando o componente da “arte” de lado, o material para viola parece ter um caráter mais demonstrativo das possibilidades e diferenças do instrumento, preconcebendo conhecimentos anteriores do componente técnico por parte do aluno (SANTOS, 2011, p. 58). Os objetivos das obras para viola eram bem diversos, tampouco eram escritas por violistas para violistas. Na maioria das vezes eram pensadas principalmente, para dar um suporte para o violinista que queria aprender ou melhorar seus conhecimentos em tocar a viola e para o amador interessado em criar habilidades no instrumento.

¹³⁴ No original: A partir de 1773, le développement de la méthode d'alto est la conséquence logique de l'accroissement du répertoire et de la nécessité de pouvoir disposer de musiciens capables de jouer d'un instrument dont on ne peut plus faire abstraction. C'est un des objectifs principaux de ce nouveau matériel pédagogique: accroître le nombre des musiciens capables de maîtriser ce que François Alday (préface de sa méthode) nomme *un instrument devenu si essentiel*.

¹³⁵ No original: The publication of an instruction book for an instrument results from a need, and the existence of a potential market for the sale of the book.

Em seguida citaremos algumas das principais obras escritas para viola. Estão separadas por períodos, os quais organizamos baseando-nos na divisão utilizada por Lainé (2010) em seu livro. Desta forma, podemos dividir a história da composição desse material em intervalos temporais menores, facilitando a apresentação e descrição das obras pesquisadas. Para a lista completa de obras encontradas durante a pesquisa, ver o apêndice, **CATALOGO DE OBRAS DIDÁTICAS ORIGINAIS PARA VIOLA**

3.1.1. Primeiros métodos e livros de estudos e caprichos (1750-1830)

Neste primeiro período, a partir de 1750, podemos notar uma grande proliferação dos métodos. Riley (1980, p. 83, tradução nossa) descreve a criação do primeiro:

[...] compositores de óperas parisienses, estavam dando mais atenção às qualidades sonoras da viola como meio de aumentar as situações dramáticas em palco. Em c.1782, Michel Correte publicou o primeiro *Méthode d'Alto*, em resposta a um interesse e uma necessidade de um manual de instruções para o instrumento.¹³⁶

Nestas obras pioneiras, as primeiras páginas são sempre dedicadas a rudimentos da teoria musical e orientações gerais a respeito do instrumento, seguidos de exercícios e estudos. Os primeiros métodos são menos complexos como os de Correte e Cupis, mas aos poucos vão ganhando maior dificuldade, como os estudos contidos no método de B. Bruni, onde ele pressupõe que o leitor seja um violinista avançado.

Os livros de caprichos e estudos de Campagnolli e Hoffmeister são um destaque neste período, pela dificuldade técnica e sua abrangência de aspectos técnico-musicais a serem trabalhados. No entanto, tem um forte enfoque musical e por vezes o lado da mecânica não é tão claro e repetitivo quanto nos livros de estudo de violino contemporâneos. É importante ressaltar que boa parte dos primeiros compositores, de obras didáticas originais, não eram violistas ou violinistas com grande vivência ao instrumento e sua obra tende a atender uma demanda de mercado.

¹³⁶ No original: [...] composers of Parisian operas were giving more attention to the viola's tonal qualities as a means of heightening dramatic situations on the stage. In c.1782, Michel Correte published the first *Méthode d'Alto*, in response to an interest in, and a need for, an instruction manual for the instrument.

Tabela 1 Primeiros métodos e livros de estudos e caprichos (1750-1830)

Autor	Nascimento e morte	Título	Data de publicação
Michel Corrette	(1707-1795)	<i>Méthodes pour apprendre á jouer de la contra-basse á 3, á 4 et á 5 cordes, <u>de la quinte ou alto</u> et de la viole d'orphée nouvel instrument ajuste sur l'ancienne viole</i>	1773
François Cupis	(1732-1808)	<i>Méthode d'alto</i>	1788
The english tutor	(??)	<i>Complete instructions for the tenor</i>	1790
Michel Woldemar	(1750-1816)	<i>Méthode d'alto</i>	1795
Michael Joseph Gebauer	(1763-1812)	<i>Méthode d'alto</i>	1800
Franz Anton Hoffmeister	(1754-1812)	<i>12- Etuden</i>	1800
Bartolomeo Bruni	(1751-1821)	<i>Méthode d'alto-viola</i>	1805
Bartolomeo Campagnolli	(1751-1827)	<i>41 Capricen</i>	1805
Heinrich Aloys Praeger	(1783-1854)	<i>18 easy exercises for the tenor, 1810 e 12 easy preludes</i>	(18??)
Alexis de Garaude	(1770-1852)	<i>Méthode d'alto-viola,</i>	1819
Jacob Joseph Balthasar Martinn	(1775-1836)	<i>Méthode d'alto;</i> <i>Nouvelle méthode d'alto</i>	1810-1815 1826
François Alday	(1761-1827)	<i>La grande méthode pour l'alto</i>	1827

3.1.2. O repertório pedagógico de 1830-1860

A partir deste período podemos notar o estabelecimento de músicos mais dedicados à viola, conseqüentemente apresentando necessidades mais específicas. Como exemplo podemos citar o método de Alexis Roger dedicado a Chrétien Urhan (1790-1845), um dos principais violistas da época. Temos também a partir deste período, obras escritas pelos próprios violistas¹³⁷ como os *24 Préludes* de Casimir-Ney, propondo um nível técnico-artístico nunca alcançado antes, comparável às melhores obras violinísticas contemporâneas (RILEY, 1991, p. 147) e (LAINÉ, 2010, p. 156). O método de Cavallini mostra uma evolução neste gênero, pois existe a preocupação com uma organização progressiva de dificuldade, assim como um aprofundamento dentro dos elementos técnicos (LAINÉ, 2010, p. 73). Cavallini foi aluno de Alessandro Rolla (1757-1841)¹³⁸ e este foi determinante como exemplo.

Tabela 2 O repertório pedagógico de 1835-1860

Autor	Nascimento e morte	Título	Data de publicação
Jacob J.B. Martinn	(1775-1836)	<i>Nouvelle méthode d'alto pour apprendre sains maître</i>	1835
Jules Gard (primeiro “violista” segundo Lainé (2010) a compor uma obra didática)	(1804- ..)	<i>Quinze etudes pour l'alto</i>	1836
Alexis Roger	(1814-1846)	<i>Méthode d'alto</i>	1842
Antoine Elwart	(1808-1877)	<i>Art de jouer impromptu de l'alto, appendice de toutes les méthodes de violon á l'usage des artistes et des amateurs</i>	1844
August Mathieu Panseron	(1796-1859)	<i>Solfège du violoniste</i>	1845

¹³⁷ É necessário frisar que quando se fala *violista* nesta época, não se deve entender como o que hoje entendemos por violista, ou seja um especialista de formação neste instrumento (LAINÉ, 2010, p. 119-125)

¹³⁸ Proeminente violinista, violista e professor italiano. Talvez o primeiro violista de grande destaque. Compôs inúmeros concertos e peças para viola.

Autor	Nascimento e morte	Título	Data de publicação
Louis-Casimir Escoffier (Casimir-Ney)	(1801-1877)	<i>Vingt-quatre préludes</i>	1849
Roger d' Adhemar	(18..-18..)	<i>Exercices pour alto</i>	1850
Joseph Henry Hippolyte Vimeux	(1804-18..)	<i>Méthode d'alto</i>	1851
Ferdinand Giorgetti	(1796-1867)	<i>Método per esercitarsi a ben suonare l'alto viola</i>	1856
Eugenio Cavallini	(1806-1881)	<i>La guida per lo studio elementare et progressivo della viola</i>	1860
Alessandro Rolla	(1757-1841)	<i>3 Esercizi (Capricci) for Viola, BI 311, 313, 31.</i>	1860
Pierre-Auguste Marque	(1781-1865)	<i>Grande méthode pour alto</i>	1860

3.1.3. O repertório pedagógico de 1860-1910

Este período é rico em obras. Um fato importante para a delimitação deste período é a criação das classes de viola em conservatórios e escolas de música. A preocupação em formar o violista em todo o processo de aprendizagem passa a ser o motor impulsionador das obras, levando o aluno desde os princípios técnicos aos mais elaborados aspectos da nova profissão. Muitos dos autores são pedagogos e dedicam-se exclusivamente ao ensino de viola. Estão interessados na linearidade e exploração dos aspectos técnicos, processos que vinham sendo desenvolvidos pelo violino e violoncelo há mais de um século.

Tabela 3 O repertório pedagógico de 1870-1910

Autor	Nascimento e morte	Título	Data de publicação
Bernhart Brahmig	(18..-19..)	<i>Bratschen schule</i>	1870
Tomas Lestan	(1827-1908)	<i>Metodo elemental de viola</i>	1875
		<i>Siete estúdios difciles op. 2</i>	1874
Heinrich Ernst Kayser	(1815-1888)	<i>36 Etudes for viola, Op. 43</i>	1870
		<i>Neue Schule für Bratsche, Op. 54</i>	1880
Léon Firket	(1839-1893)	<i>Méthode pratique pour alto</i>	1873
Hilaire Lütgen	(1810-1874)	<i>Methode for tenor</i>	1874
Friedrich Hermann	(1828-1907)	<i>Concert studies for viola Op.18</i>	1879
		<i>Technische studien, Op.22</i>	1883
Hermann Ritter	(1849-1926)	<i>Viola-Schule: für den Schul- und Selbstunterricht</i>	1884
Prosper Mollier	(18..-19..)	<i>Méthode progressive pour alto</i>	1886
Hans Sitt	(1850-1922)	<i>Praktische Bratschen-Schule</i>	1891
		<i>15 Etüden für Bratschen, Op. 116</i>	1913
Clemens Meyer	(1868-1958)	<i>16 Etüden für Viola, Op.3</i>	1894
		<i>45 Etüden</i>	1896
		<i>Praktische viola-schule, op. 14</i>	1900
Richard Hofmann	(1844-1918)	<i>Viola-Schule</i>	1885
		<i>Die ersten studien für viola, op. 86</i>	1890
		<i>15 Etüden für viola, op. 87</i>	1890

Autor	Nascimento e morte	Título	Data de publicação
Justus Weinreich	(1858-1927)	<i>18 Uebungen für bratschen</i>	1898
		<i>24 Uebungen und Charakterstücke in allen Tonarten für Bratsche, op. 8</i>	1905
Johannes Palaschko	(1877-1932)	<i>op. 36, 20 Etüden für Viola zur Forderung der Technik und des Vortrags</i>	1904
		<i>op. 44, 10 Künstler-Etuden: für Viola</i>	1907
		<i>op. 49, 10 Viola-Studien für vorgerückte Spieler</i>	1910
		<i>op. 55, 12 Studien</i>	1912
		<i>op. 62, 12 Studi</i>	1923
		<i>op. 66, 15 Studien</i>	1926
		<i>op. 70, 15 Studi</i>	1926
		<i>op. 77, 24 Études Mélodiques</i>	1927
		<i>op. 86, 24 leichte melodische Viola-Studien</i>	1928
		<i>op. 87, 25 studi facili e melodici</i>	1928
	<i>op. 92, Melodische Etüden</i>	1929	
	<i>op. 96, 25 Melodische Studien</i>	1930	
Hugo von Steiner	(1862-1942)	<i>Viola-technik, op. 47, 3 volumes</i>	1909

3.1.4. O repertório pedagógico de 1910 à atualidade

Começamos a observar neste período violistas escrevendo para futuros violistas, músicos com uma vivência completa em todos os aspectos da profissão. O violista como conhecemos hoje surge neste período. Podemos notar uma busca por suprir lacunas no material

didático, inerentes ao instrumento e seu repertório, buscando preparar o violista para as dificuldades encontradas na profissão. A mudança na linguagem musical e a ênfase no mais alto nível técnico-artístico, são características destas obras.

Tabela 4 O repertório pedagógico de 1910 à atualidade

Autor	Nascimento e morte	Título	Data de publicação
Harry Schlooming.	(1860-19??)	<i>24 Studien für vorgeschrittene Schüler op. 15</i>	1910~11
		<i>Das Studium der Viola: Praktischer Lehrgang für die Viola in Zwei Teilen, op. 20</i>	1910~11
Enrico Polo	(1868-1953)	<i>12 Studi di tecnica per viola</i>	1914
		<i>30 Studi a corde doppie, progressivi dalla prima alla terza posizione</i>	1924
		<i>Studi tecnici per viola (Todos os anteriores adaptados para viola pelo próprio Enrico Polo)</i>	1945
		<i>Studi-Sonate per viola sola</i>	1950
Marco Anzoletti	(1867-1929)	<i>Dodici studi per la viola</i>	1919
		<i>Dodici studi per viola, op. 125</i>	1929
Maurice Vieux	(1884-1957)	<i>Vingt Études pour alto</i>	1927
		<i>10 Études sur des traits d'orchestre</i>	1928
		<i>6 Études de concert four viola et piano</i>	1928-1932
		<i>10 Études sur les intervalles for viola solo</i>	1931
		<i>10 Etudes nouvelles</i>	196? (Op. Postumum)
Adam Carse	(1878-1958)	<i>Viola school of progressive studies, 5 volumes</i>	1932
Vadim Borissovsky	(1900-1972)	<i>4 artistic studies</i>	1943

Autor	Nascimento e morte	Título	Data de publicação
Léon-Guillaume Pascal	(1899-1970)	<i>Technique Pour Alto</i>	1944
		<i>Vingt-Cinq Divertissements</i>	1953
Lillian Fuchs	(1901-1995)	<i>12 Caprices for viola</i>	1950
		<i>16 Fantasy etudes</i>	1959
		<i>15 Characteristics studies</i>	1965
Berta Volmer	(1908-2000)	<i>Bratschenschule</i>	1955
Etienne Ginot	(1901-1978)	<i>Méthod Pour L'alto</i>	1962
Hans Ulrich Lehmann	(1937–2013)	<i>Studien (Studies) for viola solo</i>	1966
Nancy Van De Vate	(1930-)	<i>Six Etudes for Solo Viola</i>	1969
Alfred Uhl	(1909-1992)	<i>20 Etüden for viola solo.</i>	1973
		<i>30 Etüden for viola solo</i>	1975
Marie-Thérèse Chailley	(1921-2001)	<i>Exercices divertissants et Pièces brèves</i>	1974
		<i>Vingt études expressives en doubles cordes</i>	1980
		<i>Quarante exercices rationnels pour l'alto e Technique de l'alto: les exercices au service de l'expression musicale</i>	1990
Stéphane Wiener	(1922–1998)	<i>6 Etudes de forme classique.</i>	1979~1980
		<i>5 Études (sur les intervalles) for viola solo</i>	1988
Francisco Fleta Polo	(1931-)	<i>El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas</i>	1989
		<i>Estudios de escalas y arpeggios</i>	1990
		<i>Estudio de la doble cuerda</i>	1990

Autor	Nascimento e morte	Título	Data de publicação
Michael Kimber	(1945-)	<i>Six Etude-Caprices for viola solo</i>	1997
		<i>Three Double-Stop Caprices,</i>	2003
		<i>Four Harmonious Etudes for viola solo,</i>	2009
		<i>Four Melodious Etudes for viola solo</i>	2009
		<i>Ten Pieces in Five and a Half Positions for viola solo</i>	2010
		<i>Eight Studies for viola solo,</i>	2011
		<i>Twentieth-Century Idioms for Violists</i>	2012
Garth Knox:	(19??-)	<i>Viola Spaces: Contemporary Viola Studies</i>	2007
Allan Blank	(1925–2013)	<i>10 Studies for viola solo</i>	2013
Atar Arad	(1945-)	<i>Twelve Caprices</i>	2014

3.1.5. Coleções de estudos originais

Estas coleções são obras de pesquisadores modernos da área, violistas e professores. Como citado, nem sempre as obras didáticas originais mais antigas para viola tinham uma organização progressiva ou objetivos claros. Nas presentes obras que apresentaremos, os autores resgatam estudos compostos originalmente para viola, hoje desconhecidos, contudo de relevante função instrutiva, pois é levado em consideração que foram pensados para resolver problemas ligados as peculiaridades do instrumento.

- Ulrich Drüner (1943-??): *Das Studium der Viola, 100 Original Etuden of the 19th century. (O estudo da viola, 100 estudos originais do século 19)*. 3 volumes.

Vol. I, Thirty etudes at intermediate level of difficulty represented by the violin etudes of Mazas. (Trinta estudos de nível intermediário de dificuldade comparáveis aos estudos de Mazas). 1981.

Vol. II, Forty etudes at the level of difficulty represented by the violin etudes of Kreutzer. (Quarenta estudos de nível de dificuldade comparáveis aos estudos de Kreutzer). 1982.

Vol. III, Thirty concert etudes at a concert or virtuoso level of playing. (Trinta Estudos-concertos em nível virtuoso ou de concerto). ??

- Frédéric Lainé (1961-): *L'école de l'alto: Etudes originales et progressives pour alto*. (A escola da viola: Estudos originais e progressivos para viola). 6 volumes. 1992-1999.

Vol. 1, 1ª posição. (1º ciclo - preparatório)

Vol. 2, 1ª à 3ª posição. (2º ciclo - preparatório / elementar)

Vol. 3, 1ª à 5ª posição. (2º ciclo - elementar)

Vol. 4, 1ª à 7ª posição. (3º ciclo - médio)

Vol. 5, Todas as posições. (3º ciclo - fim dos estudos)

Vol. 6, Todas as posições. (3ª ciclo - superior)

Como mostrado nas outras seções, o modelo institucionalizado se espalhou pelo mundo, difundindo enormemente o ensino exclusivo de viola. Nota-se que por conta da idade do curso de viola e pela demanda de violistas, existiu uma carência de professores com formação e experiência violística. Era muito comum no passado, o violinista fazer o curso de violino e no último ano estudar viola. Muito dos professores violinistas ao ensinar viola acabavam optando por usar os livros de estudo que já conheciam, ao invés de aprender um novo material, poucos são os métodos originais que por tradição permaneceram em uso. Por esse, e outros vários motivos, parecem existir falhas na difusão do material pedagógico que foi sendo desenvolvido para o instrumento (RILEY, 1980, p. 183). Houve também uma questão de mercado, onde a demanda por esse material era pequena, logo os métodos eram pouco vendidos e acabavam por cair no esquecimento, como podemos ver no seguinte depoimento:

Essa literatura, que no início do século era muito escassa, é atualmente muito maior, e são numerosas as obras que merecem consideração e que deveriam ser incluídas nos programas de exames dos conservatórios. No entanto, tais programas ainda são baseados principalmente em transcrições de violino, e portanto, tantas coleções interessantes de estudos originais para viola (como os de Vieux, Schloming, Maatz, Fuchs, Pascal e outros) também permanecem

desconhecidos para muitos graduados dos nossos conservatórios. ¹³⁹ (ARCIDIACONO, 1973, p. 37, tradução nossa)

Levando em consideração o apresentado nas seções 2.3 e 2.4, existem evidências de que em lugares onde existiam professores violistas, havia um forte interesse pelo uso e criação de material original. Por outro lado, em lugares onde boa parte dos professores são ou vêm de uma formação violinística, parece existir uma maior tendência de usar material transcrito e a tradição deste uso se replica nas gerações seguintes.

3.2. Levantamento de obras didáticas

Para este trabalho fizemos um levantamento das obras escritas exclusivamente para viola, levamos aqui em consideração o catalogo do professor Franz Zeyringer (1920 – 2009), *Literatur für Viola* de 1976, assim como obras listadas nos livros usados nesta dissertação. Com o avanço da tecnologia e da internet existem projetos como o IMSLP, International Music Score Library Project (Projeto de Biblioteca Internacional de Partituras Musicais)¹⁴⁰. Lá podemos encontrar uma grande variedade de obras de cunho didático, e boa parte delas já não mais impressas e à venda no mercado, passíveis todas de *download*. Outra fonte é o projeto PIVA (Primrose International Viola Archive) que conta em seu acervo, com coleções particulares doadas por William Primrose, Ulrich Drüner, Harold Coletta, Alan de Veritch, Paul Doktor, Karen Tuttle, Emanuel Vardi, Ernst Wallfisch, Maurice W. Riley, Franz Zeyringer. Está sediada na biblioteca Harold B. Lee na Brigham Young University – EUA. ¹⁴¹Também usamos como fonte, diversos sites de compra de partituras on-line. Nestes sites podemos achar as publicações mais recentes ou ainda editadas à venda, sujeitas, portanto, a direitos autorais e assim indisponíveis para *download*.¹⁴²

¹³⁹ No original: Questa letteratura, che al principio del secolo era molto scarsa, è ora aumentata notevolmente, e numerose sono le opere che meritano considerazione e che dovrebbero essere incluse nei programmi di esami dei conservatori. Invece tali programmi sono basati ancora principalmente su trascrizioni dal violino e quindi parecchie interessantissime raccolte di studi originali per viola (come quelle di Vieux, Schlooming, Maatz, Fuchs, Pascal e altri) rimangono sconosciute anche a molti diplomati dei nostri conservatori.

¹⁴⁰ http://imslp.org/wiki/Category:For_viola

¹⁴¹ <https://sites.lib.byu.edu/piva/>

¹⁴² <http://www.boosey.com/shop/prod/Etudes-for-Viola/>; <http://www.sheetmusicplus.com/title/methods-treatises-viola>; <http://www.di-arezzo.fr>; <http://www.laflutedepan.com/>; <http://www.billaudot.com/en/catalog.php?inst=Alto>

O nosso catalogo conta com mais de 100 obras, que podem ser consultadas no apêndice anexado a este trabalho. Estão separado por gênero, e contém data de publicação assim como a editora, conforme a disponibilidade de informações.

Como já citado na introdução, não fazem parte do escopo deste trabalho todos os gêneros de obras didáticas. Porém, dada a escassez de informações em nossa língua, achamos ser de valia a citação de alguns dessas obras encontradas durante a pesquisa, tais como os métodos de escalas, iniciação infantil, excertos orquestrais, transição do violino para viola e mudanças de posição:

❖ Escalas para viola

Michael Kimber: *Scales, Arpeggios, and Double Stops for the Violist*. 4ª Edição, 2011. Soundpoint music. Iowa City.¹⁴³

Willian Primrose: *The Art and Practice of Scale Playing on the Viola*. New York: Mills Music, Inc., 1954.

Théophile Édouard Laforge: *Gammes journalières et arpèges pour l'alto*. Costallat et Cie. Paris, 1907.¹⁴⁴

Barbara Barber: *Scales for Advanced Violists*. Preludio Music Inc. Estes Park, Colorado, 2005.¹⁴⁵

William H. Somach: *Accidentals Happen! for viola*. CreateSpace Independent Publishing Platform. 2013, EUA.¹⁴⁶

Colette Lequien: *Gammes journalières et arpèges*. Gérard Billaudot Éditeur, Paris.

¹⁴³ http://m_kimber.tripod.com/mkmusic3-pedagog.html

¹⁴⁴ [http://imslp.org/wiki/Gammes_journali%C3%A8res_et_arp%C3%A8ges_pour_l'alto_\(Laforge,_Theophile_Edouard\)](http://imslp.org/wiki/Gammes_journali%C3%A8res_et_arp%C3%A8ges_pour_l'alto_(Laforge,_Theophile_Edouard))

¹⁴⁵ <http://www.barbarabarber.com/scales-for-advanced-violists.html>

¹⁴⁶ <http://somaxmusic.com/>

Watson Forbes: *SCALES and ARPEGGIOS for Viola Players*. 3 vols. Corda Music Publications, St. Albans, Reino Unido.¹⁴⁷

Emilio Mateu Nadal: *La viola: escalas y arpeggios, con ejercicios preparatorios y complementários*. Real Musical, Madri, Espanha. 1988.

Francisco Fleta Polo: *Estudios de escalas y arpeggios*. 8 vols. CLIVIS Publicaciones, Barcelona, Espanha. 1990-1995.

Jacques Borsarello: *Gammes pour alto*. Editions Van de Velde. França. 1994.

_____: *Début'en games*. Editions Van de Velde. França. 2009.

Carlton Cooley: *Scale Studies for Viola*. Henri Elkan Music Publishers. EUA. 1964.

❖ Métodos de iniciação infantil em viola

Valérie Bime-Apparailly: *Je débute l'alto*. Partition+CD pour alto. 2 vols. Éditions Leduc, 2010, 2014.

Paul Hadjaje e Marc Carles: *Méthode d'alto*. Vol 1- Connaissance de l'instrument. Vol 2 - Étude des positions, technique de l'instrument. Gérard Billaudot Éditeur, Paris. 1978.

Etienne Ginot: *Méthode nouvelle d'initiation à l'alto*. Éditions Jobert

Claude-Henry Joubert: *Méthode d'Alto*. Vol 1-32 leçons pour les débutants, 1998; Vol 2- 32 leçons en 1ère et 3ème positions, 2000; Vol 3- 12 Etudes à écrire soi même en 1ère et 3ème Positions, 2012. Editions Combre.

Egon & Kurt Sassmannshaus: *Early Start on the Viola, a viola method for children age four and older*. 4 vols. Bärenreiter-Verlag, Alemanha. 2015.

Renate Bruce-Weber: *Die Fröhliche Viola, bratschenschule für den anfang*. 2 vols. Schott Music. Mainz, Alemanha.¹⁴⁸

¹⁴⁷ <http://www.cordamusic.co.uk/viola1.html>

¹⁴⁸ <https://de.schott-music.com/froehliche-viola>

Emilio Mateu Nadal: *La viola: iniciación*. Real Musical, Madri, Espanha. 1987.

Bruno Garlej & Jean Francois Gonzales: *Méthode d'Alto*. Vol. 1 – Débutants, 1994; vol. 2, 1999. Éditions Henry Lemoine & Cie.

Alison Milne: *Viola üben – aber richtig*. Musikverlag-Zimmermann. Frankfurt, Alemanha. 1986.

❖ Excertos orquestrais

Hans Sitt: *Anhang* (Supplement). Leipzig, Alemanha. 1876.¹⁴⁹

Hermann Ritter: *Orchestral Excerpts for Viola*. 4 vols. Carl Merseburger. Leipzig, Alemanha. 1888.¹⁵⁰

Eckart Schloifer: *Studies for playing contemporary music*. Editions Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, Alemanha. 1991.

Eckart Schloifer & Kurt Jenisch. *Orchester Probespiel: Viola*. Schott Music GmbH & Co. Mainz, Alemanha. 1947.

Maurice Vieux: *10 Études sur des traits d'orchestre*. Éditions Alphonse Leduc. Paris, França. 1928.

Vários editores: *Série-Orchesterstudien Viola: Solo-Bratsche, Brahms; Bruckner; Bach; Beethoven; Mahler; Wagner*. Musikverlag-Zimmermann. Frankfurt, Alemanha. 1991-2000.

Leonard Mogill: *20th Century Orchestra Studies for Viola*. G. Schirmer. Nova York, EUA. 1969.

Joseph Vieland: *Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for Viola*. 5 vols. International Music Co. Nova York, EUA. 1951-1972.

The Royal Conservatory Music Development Program: *Viola Series: Viola Orchestral Excerpts*. Frederick Harris Music Company. 2013.

¹⁴⁹ [http://imslp.org/wiki/Praktische_Bratschen-Schule_\(Sitt,_Hans\)](http://imslp.org/wiki/Praktische_Bratschen-Schule_(Sitt,_Hans))

¹⁵⁰ [http://imslp.org/wiki/Orchestral_Excerpts_for_Viola_\(Ritter,_Hermann\)](http://imslp.org/wiki/Orchestral_Excerpts_for_Viola_(Ritter,_Hermann))

Orchestral Repertoire Complete Parts for Viola from the Classic Masterpieces. Kalmus Classic Edition. ISBN 0757993141.

Richard Strauss: *Orchestral Excerpts for Viola.* Edition Peters.

Richard Wagner: *Orchestral Excerpts for viola.* International Music Co.

❖ Obras de transição do violino para viola

Giuseppe Alessandri: *Esercizi e letture per viola ad uso dei candidati all'esame di 8° anno di violino.* G. Ricord & Co. Milão, Italia. 1936.

Tito Riccardi: *50 esercizi alla terza posizione. Inizio alla viola.* Casa Musicale SONZOGNO. Milão, Itália. 1978.

❖ Mudanças de posição

Pál Lukács: *Exercises in Change of Position for Viola, Advanced Grade.* Editio Musica Budapest. Budapest, Hungria, 1959.

CAPITULO II - O ENSINO NO BRASIL

1. PANORAMA HISTÓRICO DO ENSINO UNIVERSITÁRIO DE VIOLA NO BRASIL.

Devido à grande escassez de informações, para traçarmos um panorama da história do ensino universitário de viola no país e avaliarmos qual material didático de fato é usado, e que impacto nossa pesquisa teria no país, elaboramos dois questionários. Os questionários completos encontram-se em anexo e aqui será apresentado apenas o resultado final das respostas. O primeiro questionário foi aplicado no segundo semestre de 2016 e o segundo no primeiro semestre de 2017. Os dados aqui apresentados estão sendo tratados, organizados e trabalhados no primeiro semestre de 2017.

Participaram da pesquisa os professores das 15 seguintes universidades:

Tabela 5 Universidades participantes

UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UnB	Universidade de Brasília
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNESPAR	Universidade Estadual do Paraná
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSJ	Universidade Federal de São João del Rei
USP	Universidade de São Paulo



Figura 19 Universidades no Brasil

1- Há quanto tempo existe o curso de viola na sua instituição?

Tabela 6 Idade dos cursos

INSTITUIÇÃO	IDADE DO CURSO	ANO DE CRIAÇÃO APROXIMADO
UDESC	10 anos	2007
UEA	11 anos	2006
UFMG	Mais de 20 anos	1997
UFPB	35 anos aproximadamente	1982
UFPE	21 anos	1996
UFRGS	Mais de 30 anos	1987
UFRN	37 anos aproximadamente	1980
UFSM	Mais de 20 anos, primeiro aluno em 1999, mas a instituição do curso é anterior.	1999
UnB	45 anos	1972
UNESP	29 anos	1988
UNESPAR	Mais de 40 anos	1977
UNICAMP	Mais de 30 anos	1987
UNIRIO	29 anos	1988
UFSJ	11 anos	2006
USP	46 anos	1971

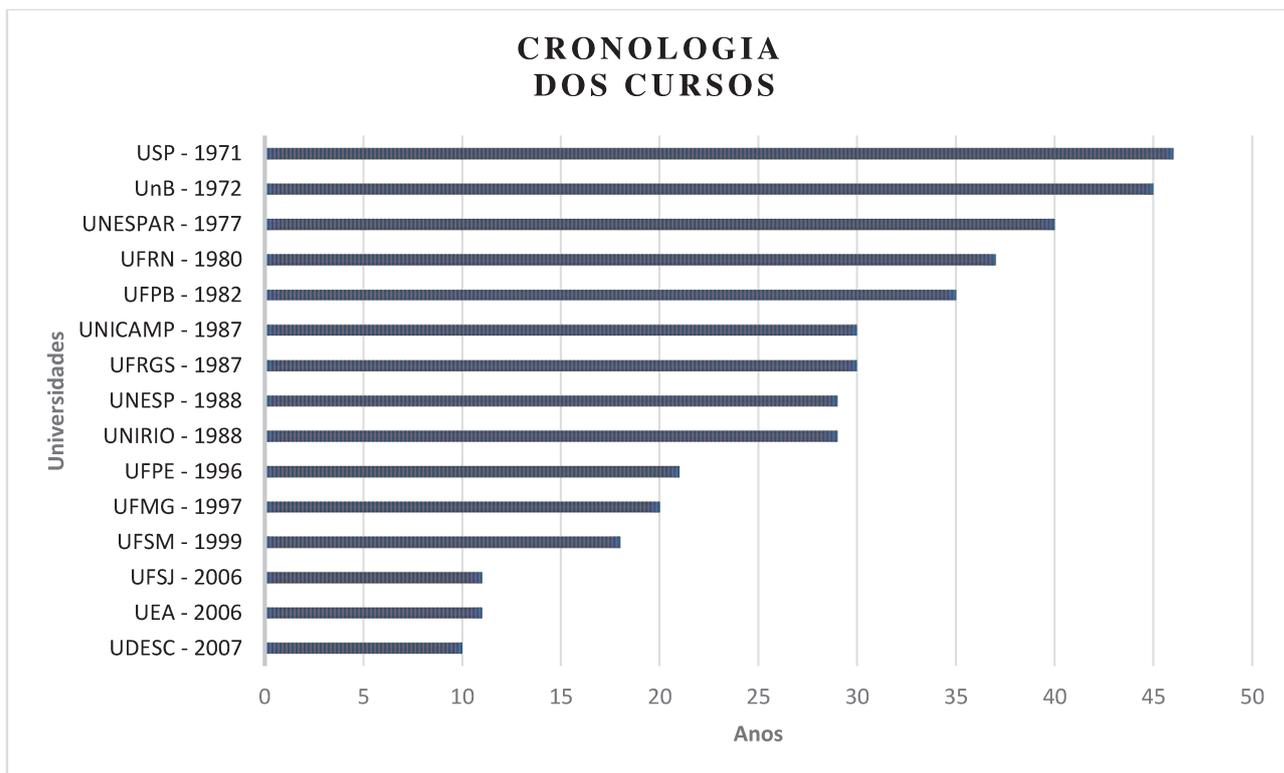


Figura 20 Cursos mais antigos

Podemos notar no universo pesquisado, que existe uma variação significativa na idade dos cursos de graduação, onde o curso mais antigo citado, o curso da USP tem cerca de 46 anos e o curso mais jovem, da UDESC, tem apenas 10 anos de existência. Constatamos também que os cursos foram criados em um fluxo quase contínuo e em diversas regiões do país. Contudo, se compararmos os cursos nacionais aos mais antigos na Europa, temos uma ausência de mais de 60 anos de um curso de nível superior destinado especificamente ao ensino de viola no Brasil. Ratificamos, que mesmo no Conservatório de Paris, uma classe de formação exclusiva em viola teve um atraso de 99 anos em relação ao violino e violoncelo.

As quantidades de universidades federais e estaduais se mostram quase equilibradas. Apesar de ligeira minoria das universidades estaduais, o curso mais antigo citado é o de uma destas a USP, uma das mais importantes instituições de ensino na América Latina.

- 2- Você saberia informar quem foi o primeiro professor a ministrar o curso de viola em sua instituição e seus sucessores até a sua contratação?

Tabela 7 Pioneiros nos cursos de viola

UDESC	Leonardo Piermartiri
UEA	Vitaliya Martsinkevich, Igor Jouk, Margarita Chtereva, Débora Batista
UFMG	Alberto P. Jaffé, Marco Antonio Lavigne. Cadeira de Viola foi instituída em 1997 Carlos Aleixo
UFPB	Guilherme Campos, Samuel Espinoza, Ariana Perazzo
UFPE	Ariana Perazzo
UFRGS	Marcello Guerchfeld
UFRN	Miguel Kolodiuk - Uruguai - atuou como professor de viola de 1976 a 2016.
UFSM	Yara Vieira
UnB	George Scheuermann, 1974 a 1992, Glêsse Collet
UNESP	Emerson De Biaggi
UNESPAR	***
UNICAMP	Gualberto Estades Basavilbaso, 1983 a 1995
UNIRIO	Nelson Macêdo, Jairo Diniz, Marie Christine Bessler, Marco Antônio Lavigne
UFSJ	Nichola Viggiano, 2006 a 2009
USP	Perez Dworecki, Alejandro de Leon, Horacio Schaeffer

Nesta pergunta, levantamos um pouco mais da história dos cursos e das pessoas que os constituíram, é importante salientar que os cursos mais jovens, ainda têm como seus professores atuais, seus fundadores. Nos cursos mais antigos notamos sempre a presença de estrangeiros e com formação violinística. Atualmente a totalidade dos professores pesquisados são brasileiros e em sua expressiva maioria têm a formação principal em viola.

3- Sua formação musical aconteceu: (15 respostas)

Exclusivamente no Brasil – 6,7%, 1 p

No Brasil e no exterior – 93,3, 14 p

Somente no exterior – 0 p

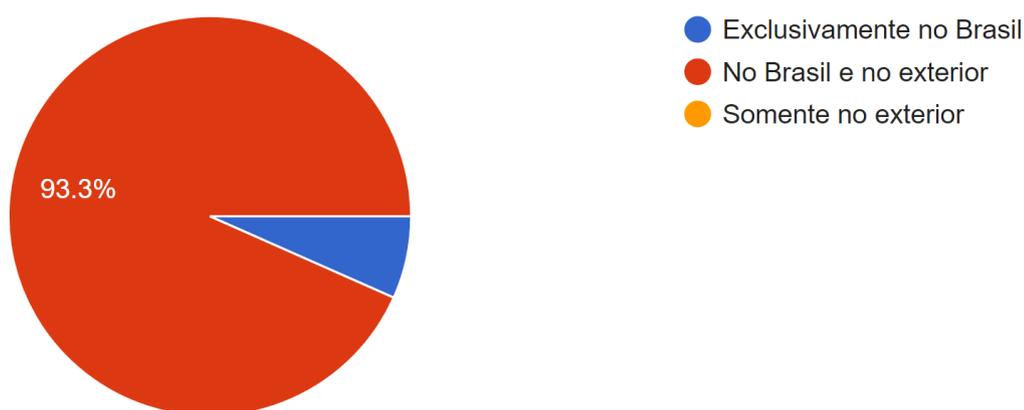


Figura 21 Local de formação dos professores

O resultado mostra que quase a totalidade dos professores teve alguma parte de sua formação no exterior. A informação é relevante para mostrar-nos que os cursos aqui, provavelmente não supriam a demanda dos estudantes por pós-graduações, como se mostrará adiante. Como veremos também mais à frente na questão 3.1, apenas um dos professores pesquisados teve sua formação completa no país.

3.1- Se "exclusivamente no Brasil" em quais cidades ou estados e os respectivos níveis dos cursos. (1 resposta)

Tabela 8 Formação exclusiva no Brasil

Aula particular	Conservatório/Escola de música	Bacharelado	Mestrado	Doutorado
	Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí	Unicamp - Bacharelado em Viola e Escola de Música e Belas Artes do Paraná - Bacharelado - Viola		

3.2- Se "No Brasil e no exterior" ou " Somente no exterior" em quais países e os respectivos níveis dos cursos.

(14 respostas. * As linhas não correspondem a formação de cada entrevistado, estão organizadas apenas por citação de categoria por coluna)

Tabela 9 Formação no Brasil e exterior

Aula particular *	Conservatório/escola de música	Bacharelado	Mestrado	Doutorado
Brasil - Iniciação e violino	Brasil - Nível básico em escola de música e conservatório.	Brasil - bacharelado	EUA - mestrado em música	EUA - doutorado em música
Alemanha - aula particular.	Itália - Aperfeiçoamento técnico no instrumento.	Brasil - Bacharelado em Violino	EUA - Mestrado em Violino	EUA - Doutorado em violino
Brasil - aula particular	Brasil - Curso de extensão em violino	Brasil - Bacharelado em instrumento.	Brasil - Mestrado	EUA - Doutorado
Bulgária - aula particular.	Brasil - Conservatório	Brasil - Graduação em violino	EUA - Mestrado	EUA - Doutorado
Brasil - aulas particulares	Brasil - Conservatório	Brasil - Bacharelado	EUA - Mestrado	Brasil - Doutorado
	EUA - Professional Studies viola	Brasil - Graduação	EUA - Mestrado	Brasil - Doutorado

Aula particular *	Conservatório/escola de música	Bacharelado	Mestrado	Doutorado
	Brasil - Formação em Conservatório	Brasil – Graduação	EUA - Mestrado	EUA - Doutorado
	EUA - Continuing Education Certificate	Brasil Bacharelado em Violino	Brasil - Mestrado	EUA - Doutorado
	Alemanha - especialização em música	Brasil - Bacharelado	Brasil - (Pós-graduação, Latu Sensu)	
	Brasil - Escola de Música e Belas Artes do Paraná	EUA - Bacharelado	EUA - Mestrado	
	Brasil - Conservatório	Brasil - Bacharelado	Alemanha - Mestrado	
	EUA - Intercâmbio universitário	Brasil - Graduação	EUA - Mestrado	
	Itália - Curso de curta duração	Brasil - Bacharelado e Licenciatura	Brasil - Mestrado em violino	
		Brasil - Bacharelado violino		

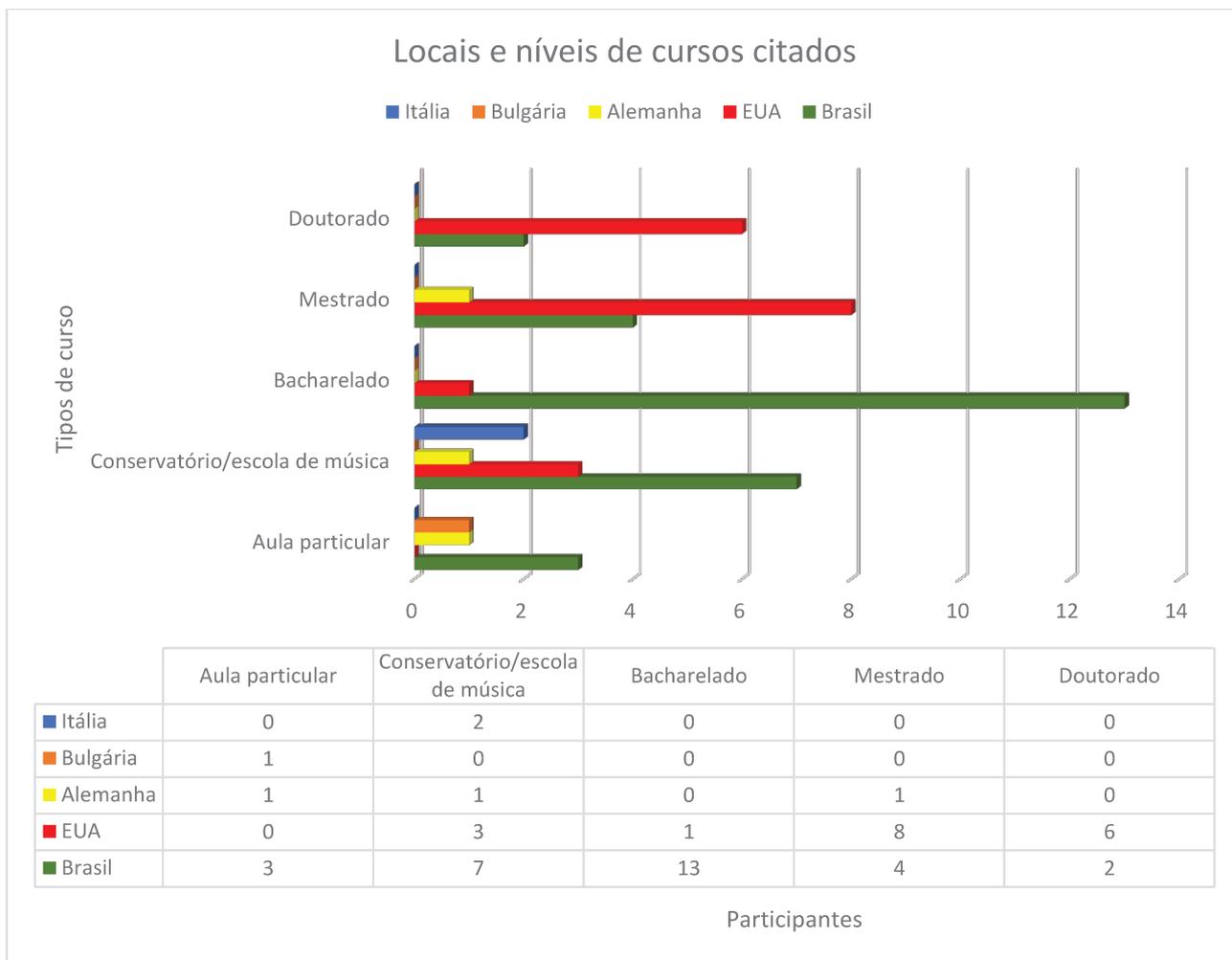


Figura 22 locais e níveis de cursos

No gráfico acima, montado com as respostas desta questão, ficam inequivocamente ressaltados alguns aspectos:

- ❖ Se juntarmos o professor, que teve sua formação exclusivamente no Brasil, com os demais, notaremos que quase a totalidade dos professores atuais fizeram sua graduação no Brasil. Todavia, é necessário distinguir que uma parcela, cerca de 5 professores, não fez sua graduação em viola. Entretanto, demonstra-se que a graduação em viola no país supri sua demanda;
- ❖ Quando se trata de pós-graduação; mestrado e doutorado, expressiva maioria foi estudar nos Estados Unidos. Isso se deve em parte pela carência dos cursos no país, a estrutura curricular e as agências e institutos de fomento à pesquisa. Essas instituições, destinavam bolsas de estudos exclusivamente para aquele país, dada a similaridade e

possibilidade de validação do diploma no Brasil, o que não ocorria para quem estudava na Europa e ainda muitas vezes se repete nos dias de hoje.

Nos cursos realizados em conservatórios e aulas particulares, observa-se a presença de vários países na formação dos professores. Ainda a este respeito, existe um detalhe importante: com exceção da Alemanha, os países citados não têm forte tradição na criação e uso de material didático exclusivo para viola.

- 4- Quem foram os professores, efetivamente relevantes, na sua formação como violista?
(15 respostas)

Durante a formação de um músico é possível que ele conheça e tenha aulas com diversos professores. Contudo, nesta questão pedimos para que os professores pesquisados apontassem aqueles mestres com quem trabalharam mais tempo e adquiriram maior conhecimento. Também montamos um gráfico com as respostas para uma visualização mais efetiva.

Foram citados:

Tabela 10 Professores relevantes citados

1.	Alberto Pinchas Jaffé - Brasileiro
2.	Alejandro de Leon – Uruguaio
3.	Ana Serova – Russa
4.	Ayrton Pinto – Brasileiro
5.	Bela Mori- Húngaro
6.	Carlos Mendez – Venezuelano
7.	Csaba Erdelyi – Húngaro
8.	Doris Lederer – Americana
9.	Eduardo Pereira - Brasileiro
10.	Elisa Fukuda – Brasileira
11.	Emerson De Biaggi - Brasileiro
12.	Eric Rosenblith – Austro-americano
13.	Ernst Mayer – Alemão
14.	Frederick Stephany - Iraniano.

15.	Gualberto Estades Basavilbaso - Uruguaio
16.	Guillermo Perich - Cubano
17.	Heiichiro Ohyama – Japonês
18.	Horácio Schaeffer – Brasileiro
19.	Horácio Schaeffer - Brasileiro
20.	Jesse Levine - Americano
21.	José Maria Florêncio - Brasileiro
22.	Katherine Carroll - Americana
23.	Katherine Murdock – Americana
24.	Kathryn Lockwood – Australiana
25.	Kenneth Sarch - Americano
26.	Kimberly Fredenburg – Americana
27.	Madeline Prager – Americana
28.	Marcello Guerchfeld – Brasileiro
29.	Marcelo Jaffé – Brasileiro
30.	Marco Antonio Lavigne - Brasileiro
31.	Margarita Chtereva – Búlgara
32.	Maria Vischnia - Uruguaio/França
33.	Marie-Christine Springel – Belga
34.	Mark Neumann – Canadense
35.	Marylou Churchill - Americana
36.	Masao Kawasaki – Nipo-americano
37.	Michelle LaCourse - Americana
38.	Paulo Bosisio – Brasileiro
39.	Perez Dworecki - Húngaro
40.	Raphael Hillyer – Americano
41.	Richard Young – Americano
42.	Robert Vernon – Americano
43.	Ronald Copes – Americano
44.	Serguei Firsanov – Russo
45.	Tibor Vaghy - Húngaro
46.	Valeska Hadelich – Alemã
47.	Wilfried Strehle – Alemão



Figura 23 Nacionalidade dos professores

Diversas nacionalidades são apontadas, destacando-se brasileiros e americanos. O maior número de americanos, provavelmente se deva por que, boa parte dos entrevistados fez pós-graduação nos EUA. Do mesmo modo o segundo lugar para brasileiros, além da mesma nacionalidade, foram professores na graduação da quase totalidade dos entrevistados. Contudo como este gráfico e a questão não levaram em consideração datas, é possível que tanto brasileiro, quanto americanos foram principalmente alunos de europeus. Posteriormente os

professores mais jovens devem ter estudado com esses dois grupos que se destacam, levando o conhecimento adquirido dos europeus adiante num terceiro nível de transmissão.

Mais uma vez, podemos observar que entre as nacionalidades citadas, não encontramos professores vindos de lugares com forte criação e uso de material exclusivo como França, Alemanha, Bélgica e Espanha.

5- Quais de seus professores apresentados acima eram: violinistas apenas; violinista/violistas ou violistas apenas.

VIOLINISTAS APENAS (10 respostas)

Foram citados 9 violinistas:

Tabela 11 Professores violinistas

1.	Ayrton Pinto
2.	Elisa Fukuda
3.	Eric Rosenblith
4.	Ernst Mayer
5.	Margarita Chtereva
6.	Maria Vischnia
7.	Marylou Churchill
8.	Paulo Bosísio
9.	Valeska Hadelich

VIOLINISTAS/VIOLISTAS (9 respostas)

Foram citados 11 violinistas/violistas:

Tabela 12 Professores violinistas / violistas

1.	Alberto Pinchas Jaffé
2.	Bela Mori
3.	Heiichiro Ohyama
4.	Kenneth Sarch

5.	Marcello Guerchfeld
6.	Marie-Christine Springel
7.	Masao Kawasaki
8.	Perez Dworecki
9.	Richard Young
10.	Ronald Copes
11.	Serguei Firsanov

VIOLISTAS APENAS (10 respostas)

Foram citados 26 violistas:

Tabela 13 Professores violistas

1.	Alejandro de Leon
2.	Anna Serova
3.	Catherine Carroll
4.	Csaba Erdelyi
5.	Dóris Lederer
6.	Eduardo Pereira
7.	Emerson De Biaggi
8.	Frederick Stephany
9.	Gualberto Estades Basavilbaso
10.	Guillermo Perich
11.	Horácio Schaeffer
12.	Jesse Levine
13.	José Maria Florêncio
14.	Katherine Murdock
15.	Kathryn Lockwood
16.	Kimberly Fredenburg
17.	Madeline Prager
18.	Marcelo Jaffé
19.	Marco Antonio Lavigne
20.	Mark Neumann

21. Michelle LaCourse
22. Perez Dworecki
23. Raphael Hillyer
24. Robert Vernon
25. Tibor Vaghy
26. Wilfried Strehle

Se somarmos os dois primeiros grupos, notaremos que ainda os violinistas e violinistas/violistas se aproximam em quantidade do número de professores apenas violistas. Conhecendo a formação dos que foram citados como apenas violistas, sabemos que mesmo assim, boa parte iniciou sua formação no violino, optando posteriormente pela carreira exclusiva como violistas. Isto era e ainda é bastante comum, como vimos no primeiro capítulo. Esta formação inicial no violino, possivelmente deve ter impactado no conhecimento, tradição e transmissão do uso de material transcrito do violino, seja repertório ou obras didáticas.

Contudo, é importante nestas respostas a informação de que a maioria citada é de violistas, assim notamos que o conhecimento passa a ficar e se desenvolver entre músicos que vivem, na prática, toda as faces deste instrumento, podendo transferir experiências adquiridas na prática do dia a dia com as demandas específicas do violista.

2. SOBRE O MATERIAL UTILIZADO

Nesta seção iremos analisar a pesquisa feita e buscar relações entre a formação e o material didático citado pelos professores. Esta investigação é fundamental para avaliarmos se de fato pouco ou nenhuma obra didática exclusiva é utilizada pelos professores. Vejamos a seguir as perguntas:

1. Sua formação como instrumentista foi exclusiva em viola?

Sim- 26,7 %, 4 p

Não- 6,7%, 1p

Primeiramente no violino- 26,7%, 4p

Apenas no violino- 6,7%, 1p

Maior parte em viola- 20%, 3p

Outras- 13,3, 2p

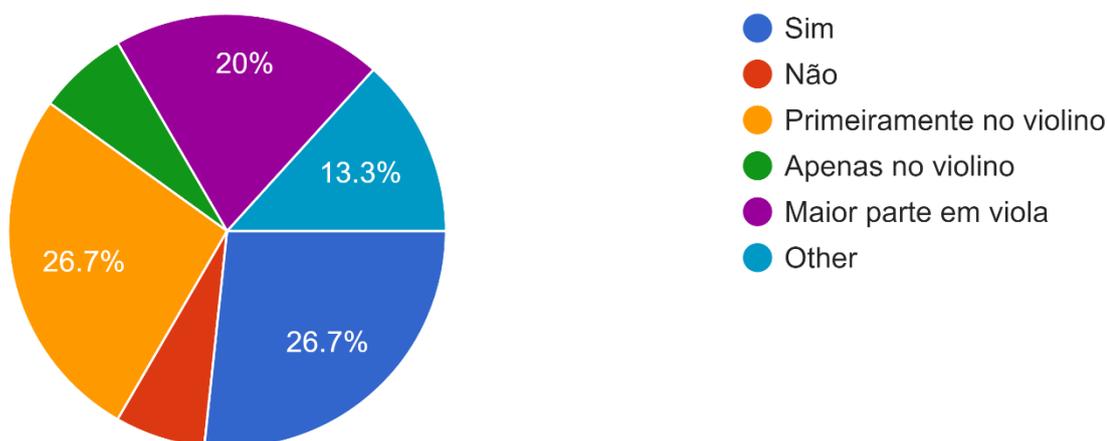


Figura 24 Formação como instrumentista

Nas respostas fica claro que para os entrevistados, em seu período de formação, não era comum iniciar em viola, ou ter uma formação completa no instrumento, dado que apenas cerca de $\frac{1}{4}$ dos professores teve sua formação completa em viola. Isso se deve a alguns fatores como

já citado anteriormente na seção 1.3. do primeiro capítulo (As diferenças). Contudo, conforme apresentado na seção 3.2. (Levantamento de obras didáticas), localizamos durante a pesquisa diversas obras de iniciação musical em viola para crianças. Talvez com mais pesquisas seja possível, no futuro, descobrir se existem na atualidade uma tendência de que crianças comecem seu estudo diretamente na viola.

A grande maioria dos professores de viola, com exceção de um professor pesquisado que não teve formação alguma neste instrumento e quatro que tiveram formação exclusiva, tiveram alguma passagem por outro instrumento, com forte presença do violino. Como veremos nas questões à frente, esta formação em outros instrumentos ou não exclusivamente em viola influenciará o tipo de material didático a que esses professores foram expostos e conseqüentemente usam com seus alunos.

2. Quais métodos, estudos ou caprichos você utiliza para seus alunos no curso de graduação?

Nos dois gráficos montados a partir das respostas, a expressiva maioria citada é de obras transcritas do violino. Assinalamos com (*) as obras cujo gênero não eram o escopo deste trabalho, por se tratarem de livros de escalas ou exercícios. No último gráfico é possível observar que a base na graduação é constituída por uma tríade bastante conhecida nas classes de violino, em ordem que normalmente são utilizados; Mazas, Kreutzer e Rode. Entre as 10 obras mais citadas, apenas 2 são originais e notamos que, as mesmas, são de um nível já avançado.

Foram citados pelos 15 professores:

Tabela 14 Autores e obras mais usadas

Autor / Obra	Quantidade de citações	Original para violino	Original para viola	Porcentagem de citações em 15 respostas
CAMPAGNOLI, B. - 41 caprichos	6		X	40%
CASORTI, A. - Bogentechnik op. 50 *	1	X		6,6%
DONT, J. - 24 Estudos op. 37	3	X		20%
DONT, J. - Estudos e Caprichos, op. 35	5	X		33,3%

Autor / Obra	Quantidade de citações	Original para violino	Original para viola	Porcentagem de citações em 15 respostas
DOUNIS, D. *	1			6,6%
FIORILLO, F. - 36 caprichos	4	X		26,6%
FLESCH, C. - Scale system *	6	X		40%
FRANK, Hella	1		X	6,6%
FUCHS, L. - 15 characteristic études	3	X		20%
FUCHS, L. - 16 fantasy études	2	X		13,3%
GALAMIAN, I. - Contemporain Viola Technique *	3	X		20%
GAVINIÈS, P. – 24 Matinéas	1	X		6,6%
GEMINIANI, F.	1	X		6,6%
HOFFMAN, R.	1		X	6,6%
HOFFMEISTER, F. - 12 studies	2		X	13,3%
KAYSER, H. E. - 36 Estudos Op. 43	7	X		46,6%
KREUTZER, R. - 42 Études	15	X		100%
MAZAS, J. F. - Estudos Especiais (livro I)	10	X		66,6%
PAGANINI, N. - 24 caprichos	1	X		6,6%
PALASCHKO, J.	3		X	20%
RODE, P. - 24 Caprichos	10	X		66,6%
SCHLOMING, H. - Studien für Viola	1		X	6,6%
SCHRADIEK, H. - School of Viola Technique	3	X		20%
SEVCIK, O. - 40 variations op. 3 *	3	X		20%
SEVCIK, O. - Escola técnica do arco op. 2 *	7	X		46,6%
SEVCIK, O. - School of Viola Technique op. 1 *	3	X		20%

Autor / Obra	Quantidade de citações	Original para violino	Original para viola	Porcentagem de citações em 15 respostas
SEVCIK, O. - Preparatory exercises in double stopping op. 9 *	2	X		13,3%
SEVCIK, O. - Changes of position and preparatory scale studies op. 8 *	4	X		26,6%
SITT, H. - 100 estudos op. 32	4	X		26,6%
SITT, H. - 15 Etudes for Viola op.116	1		X	6,6%
TROTT	1			6,6%
UHL, A. - Viola studies	1		X	6,6%
VIEUX, M. - 20 Estudos	2		X	13,3%
VOLMER, B. - Viola Studies	2		X	13,3%
WOHLFAHRT, F. - 60 Studies for the Viola, Op.45	4	X		26,6%
YOST, G. - Exercises for Change of Position *	1	X		6,6%

* Escalas ou exercícios

AUTORES/OBRAS MAIS USADOS

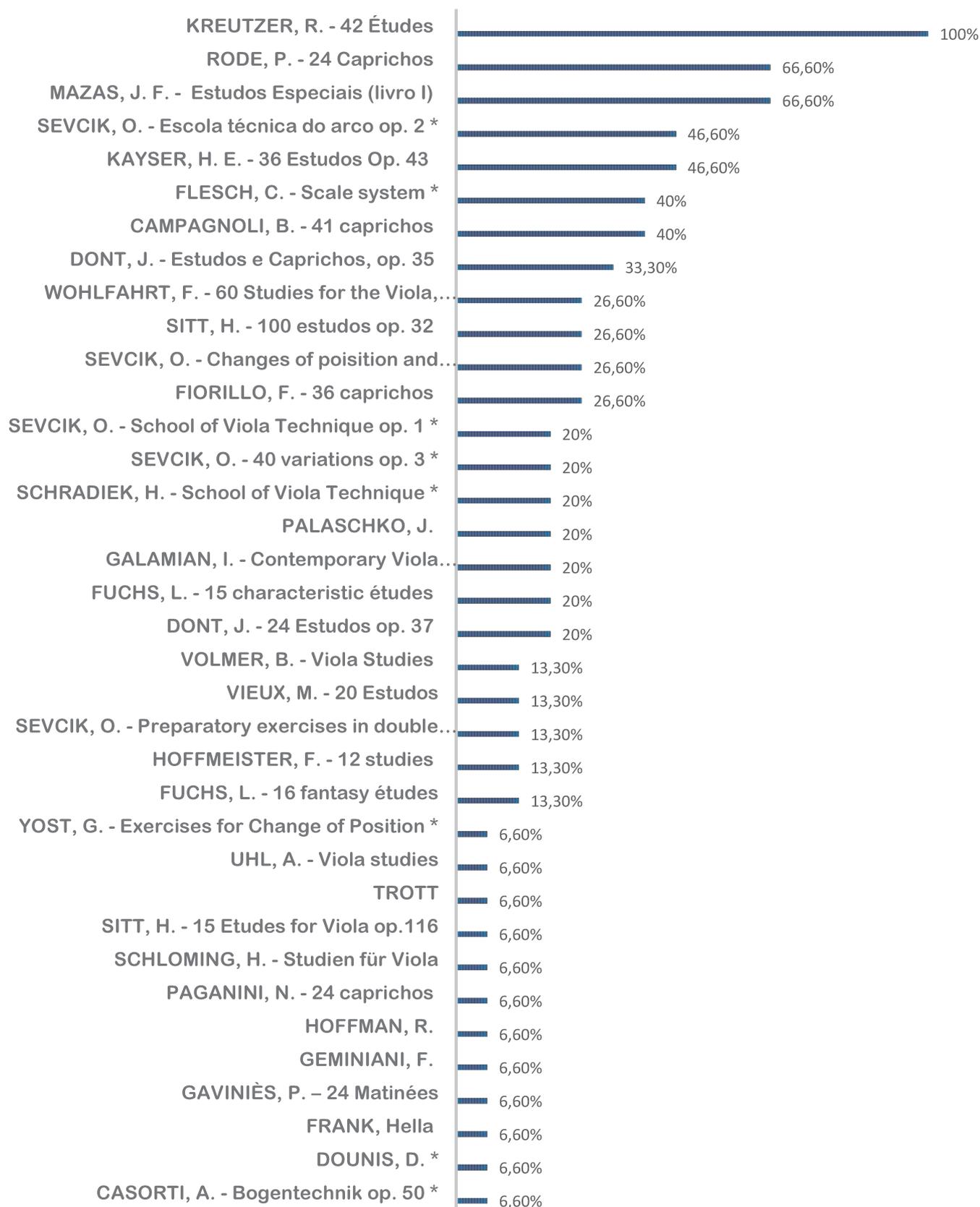


Figura 25 Ranking dos mais citados

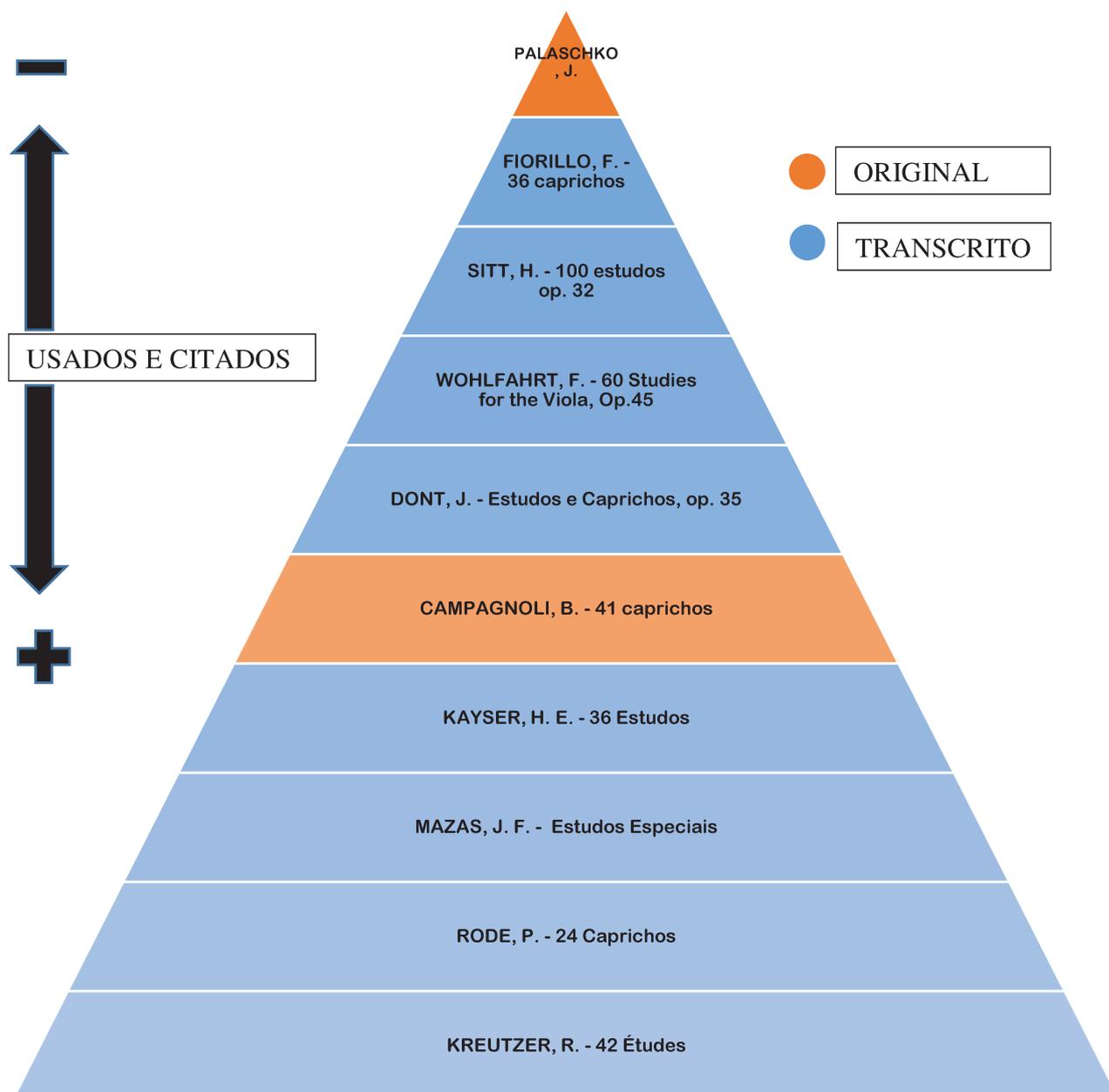


Figura 26 as 10 obras mais usadas na base do estudo

Confirmamos aqui em parte uma de nossas hipóteses iniciais; não se utiliza material didático exclusivo ou esse é pouco utilizado no Brasil. Não foi possível confirmar ausência de uso, porem constata-se que obras originais são pouco empregadas em comparação com o material transcrito do violino. Como já apontado, encontramos mais de uma centena destas obras escritas exclusivamente para viola, inclusive compreendendo diversos níveis, estilos e propósitos. Entretanto, a esta altura ainda não está completamente claro por que obras originais não são utilizadas frequentemente.

3. Todos eles fizeram parte da sua formação?

Nossa intenção com essa questão era verificar se os professores replicavam o uso de obras utilizadas durante sua formação. Respostas: 15 professores responderam.

Sim- 46,7%, 7p

Alguns- 53,3%, 8p

Nenhum- 0 p

Outras- 0 p

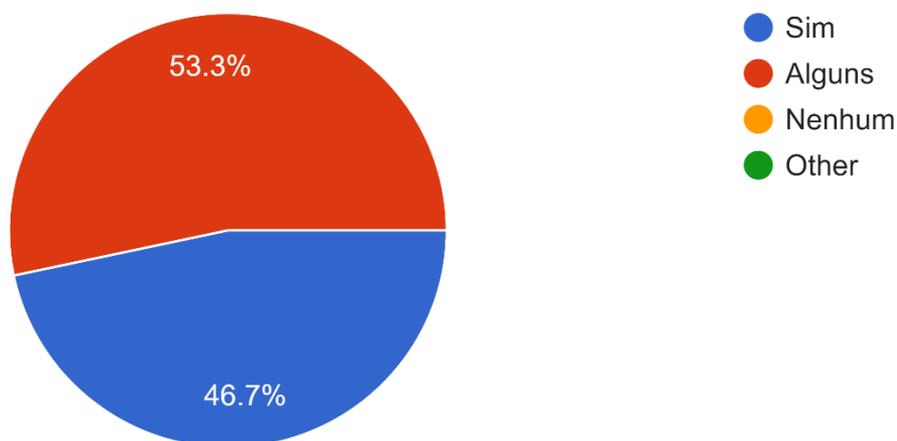


Figura 27 Parte da formação

Pode se constatar que alguma parte das obras citadas veio de um contato posterior, seja pela necessidade do ensino ou talvez por ser apresentado ao material após a formação inicial dos professores. Contudo, um pouco abaixo, mas como esperado, quase metade dos professores replica o material utilizado em sua própria formação. É bastante provável que algumas das obras citadas ou aquelas que fizeram efetivamente parte da formação dos professores venham da literatura do violino.

Com o intuito de descobrir se obras exclusivas para viola vieram a ser conhecidas posteriormente, caso houvessem respostas de que algumas obras não fizeram parte da formação, elaboramos a próxima pergunta.

É preciso assinalar que o uso das obras didáticas, escopo deste trabalho, são mais fortemente usadas em anos de formação, como ensino, básico, médio e graduação e o uso destas na pós-graduação não é tão efetivo, pois boa parte do foco é o repertório, ou seja, na terceira fase do estudo. É provável que esses anos de pós-graduação não tenham propiciado o contato dos professores com esse novo material original fora do país.

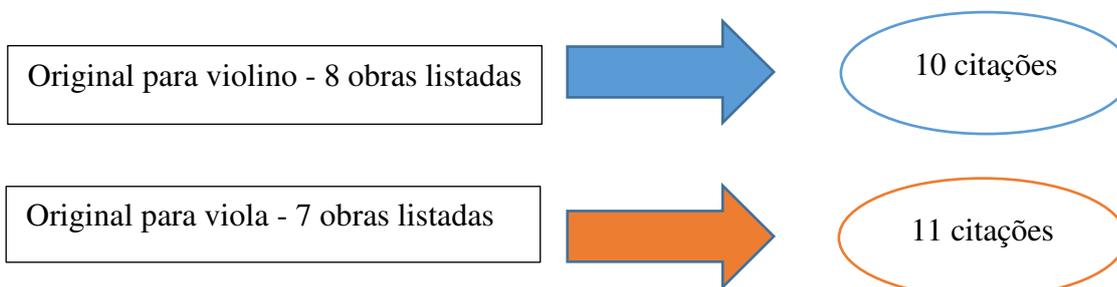
3.1. Se alguns ou nenhum, quais você veio a conhecer e utilizar?

9 professores responderam

Tabela 15 Obras conhecidas após formação

Autor/ Obra	Quantidade de citações	Original para violino	Original para viola
CAMPAGNOLI, B. - 41 caprichos	1		X
DONT, J. - Estudos e Caprichos, op. 35	1	X	
DOUNIS, D. *	1	X	
FIORILLO, F. - 36 caprichos	1	X	
FUCHS, L. - 15 characteristic études	3		X
FUCHS, L. - 16 fantasy études	1		X
GAVINIÈS, P. – 24 Matinéés	1	X	
MAZAS, J. F. - Estudos Especiais (livro I)	2	X	
PALASCHKO, J.	2		X
RODE, P. - 24 Caprichos	1	X	
SCHLOMING, H. - Studien für Viola	1		X
SITT, H. - 100 estudos op. 32	1	X	
UHL, A. - Viola studies	1		X
VOLMER, B. - Viola Studies	2		X
WOHLFAHRT, F. - 60 Studies for the Viola, Op.45	2	X	

* Escalas ou exercícios



Aqui temos mais um resultado interessante, de fato podemos confirmar que muitas obras originais vieram de um contato posterior ao período de formação dos entrevistados. Essa resposta nos leva a estimar que na atualidade, os jovens violistas alunos dos entrevistados passam a ter contato cada vez mais com essas obras didáticas e aqui mesmo no país.

Apesar de mais obras para violino terem sido descobertas depois (8 obras), vemos que são ligeiramente mais citadas um maior número de obras exclusivas para viola (11 vezes), portanto, um grupo menor de obras, mas que está se difundindo mais. É importante insistir que a dificuldade de encontrar algumas obras impressas e em comercialização, acaba por tornar muitas obras desconhecidas. Temos como exemplo o livro de caprichos; *12 Caprices for viola* de Lillian Fuchs, que não é mais impresso. Esse fato dificulta um conhecimento completo da obra da autora e por conta disso talvez não tenha sido citado aqui junto de suas duas outras obras.

Por outro lado, chama a atenção terem sido citados o livro de caprichos de Rode e o livro de estudos de Mazas, já que esses fazem parte da literatura de base tanto do violino quanto viola, como vimos. Ainda fazendo referência a pergunta anterior, verificamos que os estudos de Kreutzer são unanimidade entre os entrevistados e aqui não aparece discriminado.

4. As obras citadas são aplicadas para todos alunos ou escolhidas de acordo com as necessidades de cada indivíduo?

Todos- 13,3%, 2 p

De acordo com cada aluno- 80%, 12 p

Outro- 6,7%, 1 p

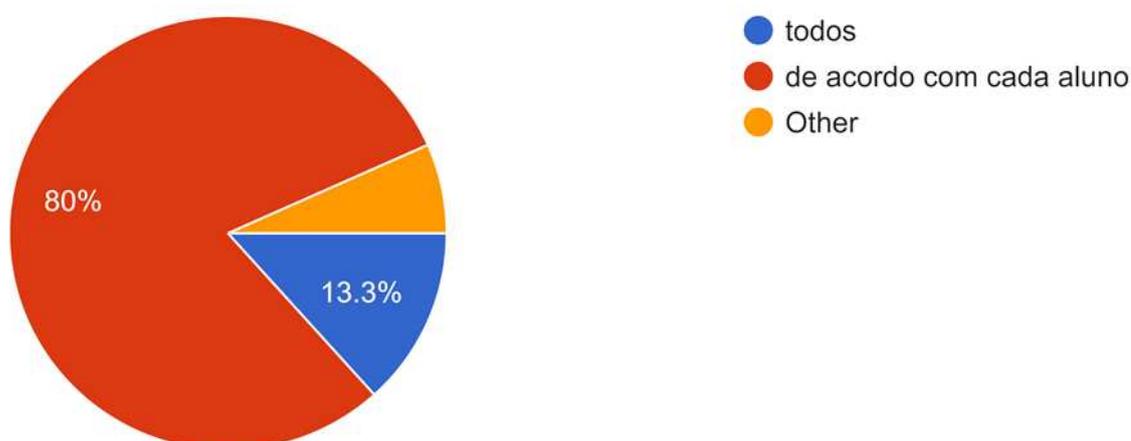


Figura 28 Aplicabilidade aos alunos

Como pode-se constatar, normalmente os professores utilizam o material levando em consideração a necessidade de cada aluno, provavelmente buscando dentro do seu arcabouço de conhecimento, qual material atenderá determinada dificuldade. Aqui nos interessa questionar se seria proveitoso, ou já é feito, o uso de obras exclusivas, pois como já vimos, existe uma grande quantidade e variedade de possibilidades de atendimento das necessidades específicas do violista.

5. Qual a sequência em que esses métodos são utilizados?

15 Professores responderam

Tabela 16 Sequência de uso

Respostas
Mazas, Kaiser, Kreutzer, Fiorillo, Campagnoli*, Dont, Rode.
Depende da necessidade técnica do aluno.
Sitt, Kreutzer, Rode ou Fuchs*.
Kreutzer, Campagnoli*.
Wohlfahrt, Kayser, Trott, Mazas, Kreutzer, Campagnoli*, Palaschko*.

Kreutzer/Fiorillo; Rode/Dont; Palaschko*/Vieux*.
Hella Frank, Kaiser, Mazas, Hans Sitt, Kreutzer, Lilian Fuchs*, Dont, Dounis, Uhl*.
Mazas, Kreutzer.
Mazas - Kreutzer - Rode. Volmer* e Dont (op. 37) como suporte/reforço, Dont (op. 35) e Vieux*, utilizados mais raramente no último ano, de acordo com a possibilidade do aluno.
Mazas, Dont, Kreutzer, Rode.
Mazas em paralelo com Hans Sitt, depois Kreutzer e Rode
Berta Volmer*, Sitt op.32 e/ou Wohlfahrt - Mazas e/ou Dont op.37 - Talvez Sitt op.116 e/ou Fiorillo, Kreutzer, Rode, Dont op. 35.
Kreutzer e Rode.
Wohlfahrt, Kayser, Kreutzer e Hoffmeister* (os dois últimos juntos).
Wohlfahrt, Kayser, Kreutzer junto com a compilação de Volmer*.

* Obras originais

Como pode ser visto, confirma-se aqui aquela sequência apontada há pouco, ou seja, Mazas, Kreutzer e Rode, apesar de algumas variações. Nota-se que as obras originais são sempre usadas por último na sequência pedagógica, muito provavelmente como um complemento ou suporte, como descrito pelos professores. Salientamos novamente que estas mesmas obras são de nível mais avançado, como no caso de Fuchs e Vieux e não conseguimos identificar obras exclusivas mais simples ou de nível médio, o que pode denotar desconhecimento destas obras e sua possível utilidade.

6. São usados completos ou parcialmente?

15 professores responderam

Completos- 6,7%, 1 p

Parcialmente- 53,3%, 8 p

Alguns completos outros parcialmente- 40%, 6 p

Outra- 0 p

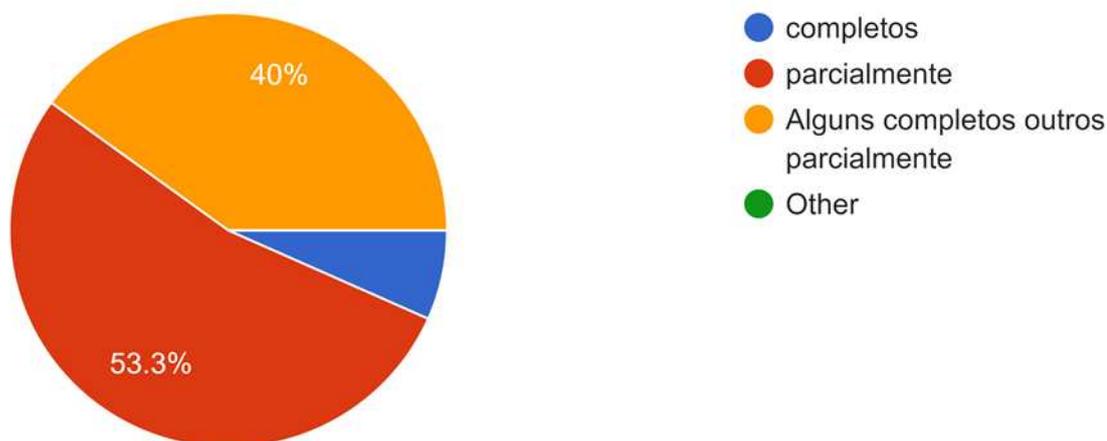


Figura 29 Uso integral ou parcial

Apesar de algumas obras didáticas citadas serem bastante abrangentes, podemos ver que mais da metade dos professores prefere levar em consideração, a necessidade de cada aluno. Como descrito antes, usa-se apenas algumas unidades, dentro de cada obra, mais eficazes para aquele, ou aqueles, fundamentos que se deseja trabalhar com o estudante.

Cabe aqui mais uma vez refletir, se essa prática decorre da falta ou possivelmente escassez de métodos, livros de estudos ou caprichos que atendam a realidade e peculiaridades do violista. Devemos levar em conta, como mencionado anteriormente, que as unidades internas ou obras completas, preparam o estudante para as futuras dificuldades que serão encontradas em seu dia a dia como profissional.

6.1. Se parcialmente, quais?

14 professores responderam

Tabela 17 *Uso parcial*

Respostas dissertativas
Dependendo das necessidades do aluno, o método varia
Todos.
Kreutzer na íntegra para a maioria dos alunos, com algumas exceções;
Apenas Sevcik op. 1 e Flesch são utilizados parcialmente.
Todos.
Segue-se a necessidade e possibilidade técnica momentânea do aluno em questão.
Dounis, Sevcik, Schradiek. São usados aspectos específicos de cada método citado com o objetivo de favorecer as particularidades do desenvolvimento técnico musical do aluno.
Depende muito do nível do aluno.
Raramente emprego estudos em sua totalidade.
Todos são usados parcialmente
Todos
Kayser, Mazas, Hoffmann e Lilian Fuchs Fantasias
Depende da necessidade do aluno e do conteúdo técnico que estamos trabalhando.
Procuro, dentro do possível encontrar estudos para a necessidade do aluno. Por exemplo: estudos em martelé. Em variados níveis.

Definitivamente, podemos ver como a necessidade do estudante é o guia principal na escolha das obras a serem estudadas. Também é reforçada a necessidade de procurar em meio às inúmeras possibilidades, dentro do conteúdo de cada obra, as que servem melhor aos objetivos pretendidos.

7. Os alunos conseguem concluir todas as obras citadas dentro do curso de graduação?

Sim- 0 p

Não- 40%, 6 p

A maioria- 13,3%, 2 p

A minoria- 6,7%, 1 p

Outra- 40%, 6 p

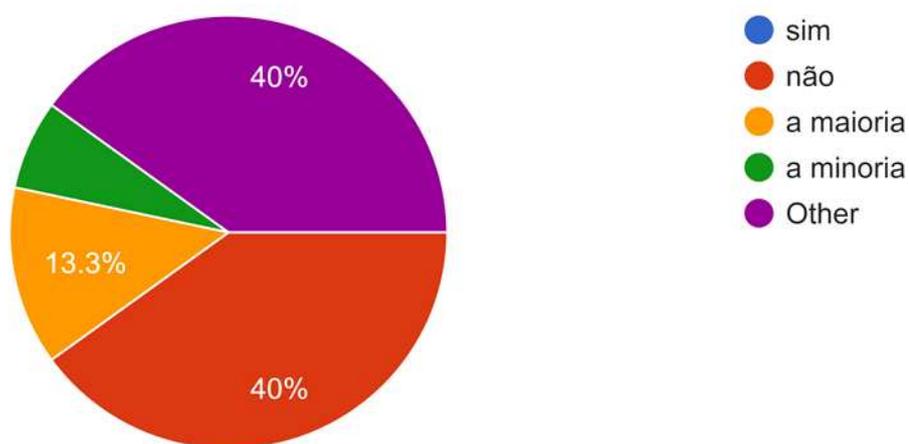


Figura 30 Conclusão das obras

Como a maioria das obras não são completamente usadas, podemos constatar que não são totalmente concluídas até o fim do curso. Por outro lado, existe uma pequena parcela, 3 professores, que seguem a tentativa de concluir o programa. É válido nos questionarmos se: Uma abordagem com estudos originais, poderia melhorar a eficiência no aprendizado das competências que os alunos devem possuir ao fim da graduação; Haveria o uso mais completo das obras.

3. DISCUSSÃO SOBRE OS DADOS

O Brasil recebeu diversos povos em sua história. Muito emblemático é o caso dos europeus que vieram em diversas levadas para o país, alemães, húngaros, armênios e italianos. Após a segunda guerra mundial em 1945, muitos fugitivos da guerra se estabeleceram nas grandes cidades, o país começa a se estruturar melhor e esses estrangeiros começam a disseminar seu conhecimento musical, nas diversas grandes cidades. Por outro lado, não existiam cursos universitários formalizados no país ou mesmo diretrizes claras para consolidá-los, uma vez que na Europa os cursos de música obedecem a regras diferentes, simbolizado na instituição dos *Conservatórios*. Lá, essas instituições oferecem desde o ensino básico até o ensino superior, restando para a universidade uma formação em pesquisa ou para níveis como o de pós-graduação. De outra parte, outro modelo de ensino musical encontra-se nos Estados Unidos, onde o ensino para ser considerado superior deve passar, prioritariamente, pela universidade. No Brasil acabou-se por adotar, para o ensino superior, um sistema similar ou adaptado ao americano, ficando para outras entidades como escolas e conservatórios, os ensinamentos básico e intermediário, como vinha sendo desde o começo do século. Isso fica evidente em relato presente na dissertação de Mendes (2002, p. 17).

Cernicchiaro (1926) é também o primeiro autor a mencionar a existência de professores de viola, referindo-se a si mesmo como professor de violino e viola na Academia de Música no Rio de Janeiro por volta de 1905 (Cernicchiaro, 1926:600); cita também Luigi Sarti, igualmente professor de violino e viola no Instituto Carlos Gomes em Belém, em 1907 (Cernicchiaro 1926:603). É uma pequena, porém significativa mudança, pois até então a referência aos professores era apenas como professor de violino. Será mais um efeito da recente criação da classe de viola em Paris?

Contudo, apenas na década de 60 vemos a criação do primeiro curso superior em viola, na Universidade da Bahia (MENDES, 2002). Em seguida, na década de 70, foram criados cursos de viola na Universidade de São Paulo, Universidade de Brasília, Paraná e Rio Grande do Norte, denotando, uma distribuição não homogênea pelo país na criação destes primeiros cursos. Inicialmente muitos dos professores eram estrangeiros ou descendentes destes, em sua maioria europeus, como mostrado na pesquisa. Portanto, estes professores não tinham a formação universitária específica que temos hoje, mas eram mestres na arte de seu instrumento e muitos com a formação superior dos conservatórios europeus. A graduação no Brasil, segundo a pesquisa apresentada demonstra, cumpriu bem sua função e a maior parte dos professores na atualidade passaram por suas classes, fixando o conhecimento dos europeus no país.

Importante observar que os cursos mais jovens no Brasil já foram inaugurados principalmente por brasileiros. Contudo, a formação na pós-graduação destes profissionais se deu, em quase sua totalidade, fora do país. Isso demonstra, como citado, que houve em certo período uma carência de cursos deste tipo para formação de professores dentro do país. Ao contrário dos EUA e Europa, não existem no Brasil cursos de pós-graduação com a mesma ênfase específica em performance, com foco no desenvolvimento técnico e interpretativo no instrumento. Isto tem obrigado boa parte dos músicos a saírem do país, majoritariamente para os Estados Unidos.

Outra questão notável, é quanto à variedade de escolas e formação instrumental dos professores citados como efetivamente importantes na formação dos pesquisados. Essa variedade tem trazido diversas linhas de pensamento ao país, sem configurar uma unidade nas técnicas de execução, a formação de uma escola nacional ou a adoção integral de uma determinada escola. Também a própria formação instrumental não é homogênea, já que vários dos músicos citados eram violinistas, ou tocavam os dois instrumentos. Diversos dos professores atuais, inclusive vêm de outros instrumentos além do violino, como visto na segunda pesquisa, demonstrando que pelo menos na geração dos professores entrevistados, iniciar em viola não era uma prática comum e isso provavelmente influenciou na escolha dos materiais utilizados.

Podemos ver na 2ª questão da seção 2 deste capítulo, que para diversos professores entrevistados não existe uma divisão clara entre o que seria um *método*, *estudos* e o que seriam *exercícios*. Portanto, chamar os três tipos de material de *estudo* pode significar que, apesar de bem conhecida a aplicabilidade de cada unidade dentro das obras, os limites entre elas não são bem estabelecidos. Por conta disso, sentimos a necessidade de definir bem esses termos no início deste trabalho, bem como onde cada unidade se encaixa numa rotina de estudo. Além disso, foi possível revelar quais obras são mais usadas e suas relações históricas com o ensino do violino.

Podemos constatar que o *livro de estudos e caprichos* de Kreutzer é uma unanimidade no universo dos dois instrumentos, demonstrando de forma contundente a influência de uma obra consagrada no violino, composta nos primeiros anos do Conservatório de Paris, transportada para viola na tentativa de repetir o sucesso didático alcançado no violino. Além disso, se repetem, além dessa obra, os livros de estudos de Mazas e caprichos de Rode, como integrantes desta receita tradicional de obras didáticas. Apenas os livros originais para viola de Campagnolli e Palaschko são lembrados entre as obras mais empregadas. Conforme observado no primeiro capítulo, essas obras, apesar de originais para viola, pertencem a um contexto

histórico em que violinistas as utilizavam para conhecer melhor, se adaptar ao novo instrumento e à leitura da clave. De maneira geral, trabalham aspectos peculiares àquela época, bastante distintos das necessidades do violista na atualidade. Em última análise, eram uma adaptação para viola do estilo clássico/romântico e romântico tardio de técnicas desenvolvidas e cristalizadas no repertório violinístico.

Obras como as de Fuchs e Vieux são pouco conhecidas e citadas, apesar de trazerem um complemento importante nas linguagens e técnicas musicais mais recentes. Por outro lado, foi demonstrado no primeiro capítulo, que obras do século XX constituem o centro do repertório mais violístico. Portanto, ao contrário dos violinistas, os violistas têm utilizado um material didático que não é focado em prepara-los para seu principal repertório, justamente por conta do predomínio do material didático utilizado e da tradição transmitida. É preciso ressaltar a importância das obras transcritas como Mazas, Kreutzer e Rode, pois boa parte do repertório sinfônico executado atualmente nas salas de concerto, assim como excertos em testes para orquestra são pertencentes a estilística tratada nessas obras. No entanto, com essa pesquisa, descobrimos material que pode preencher este mesmo período, mas com potenciais vantagens.

Provavelmente em função da percepção da necessidade mais específica, nota-se que mais obras didáticas exclusivas para viola vêm sendo descobertas e aplicadas, o que favorece o preparo do violista para seus próprios desafios. O repertório de música brasileira inclusive, foi predominantemente escrito no século XX, utilizando processos composicionais como atonalismo, modalismo, tonalismo livre (MENDES, 2002, p. 161), além de técnicas expandidas. A criação de obras mais desafiadoras, com certeza está relacionado à presença de violistas competentes que chegam ou retornam ao país, fomentando a composição de obras nacionais para o instrumento. Dessa maneira temos no país um grande espaço para utilização de obras didáticas contemporâneas específicas para viola, como as levantadas nesta pesquisa.

Precisamos pontuar que na pesquisa revelou-se que as obras citadas não são utilizadas por completo e levam em consideração a necessidade de cada aluno. Desta forma, seria bastante plausível acrescentar também, obras originais. Em certa medida pudemos verificar que isso já é feito, porém apenas com obras mais avançadas. Acreditamos seja possível incluir também obras originais de nível intermediário que podem mais facilmente serem completadas e abarcarem os mesmos fundamentos abordados nas obras transcritas.

Muitas das obras que encontramos durante a pesquisa não são mais impressas e talvez, mesmo na época de sua composição, tenham sido usadas localmente, sem muita divulgação e com demanda limitada. Com a falta de consumidores para este tipo de publicação, é provável, que as editoras tenham parado de imprimir mais cópias e muitas obras caído em esquecimento.

Por outro lado, encontramos abundante oferta de obras transcritas para venda online ou mesmo nas livrarias. Este fenômeno está também provavelmente relacionado à evolução histórica do ensino de viola, como demonstramos no primeiro capítulo. De outra forma, parece que na atualidade a profissão de violista começa a formar uma identidade própria, com repertório, material didático, ensino especializado e instrumentos um pouco mais padronizados.

CONCLUSÃO

A maior parte da bibliografia encontrada em nossa pesquisa, no início deste trabalho, encontra-se em língua estrangeira: francês, inglês, alemão, italiano e espanhol. Esse fato demonstra, já de início, uma carência de fontes sobre o assunto, dificultando o acesso a informações para pessoas que não conheçam outras línguas. Com exceção do livro de Lainé (2010), todos os outros livros estão fora de impressão, muitos há décadas, dificultando ainda mais o acesso. As valorosas teses de Kruse (1985) e Silva (2010), ambas em inglês, além da distância de publicação têm abrangência diferente. Kruse trata do repertório pedagógico apenas até 1860 e Silva, apesar de avançar mais no tempo e trazer obras mais relevantes, contempla menos autores. Ambas as teses têm por objetivo analisar, tanto obras originais, quanto transcritas. Acreditamos ter avançado em trazer à luz, mais obras contemporâneas, assim como um panorama histórico mais aprofundado.

Após uma revisão na literatura sobre a viola, buscando confirmar a hipótese de que existiria pouco material didático para o instrumento, pudemos entender melhor o panorama histórico por trás desta hipótese, bem como demonstrar sua imprecisão.

O primeiro aspecto analisado, sobre o assunto, foi a questão da ancestralidade do violino ou da viola como instrumento precursor da família e se isso teria alguma influência ou preponderância no repertório. Contudo, não encontramos respaldo na bibliografia analisada, ou seja, a família completa de instrumentos surge no mesmo período, como era bastante comum à época (GROUT e PALISCA, 1988, p. 255). Vimos que as qualidades físicas e sonoras do violino, aliados ao gosto estilístico, levaram este instrumento a um papel de destaque e com isso muitos músicos se dedicaram ao ele em detrimento da viola. Desta forma, surgiram diversos mestres na técnica do violino dando início a um círculo virtuoso com composições mais elaboradas e instrumentistas cada vez melhores.

Já a viola, em boa parte de sua história ficou relegada a papéis secundários. Isso se explica por se tratar de um instrumento acusticamente menos eficiente, com tamanhos variados, alguns de difícil manipulação e também por mudanças no gosto estilístico após o renascimento, como visto no primeiro capítulo. Esta combinação de fatores, acabaram não atraindo o interesse de instrumentistas que desenvolvessem a técnica e virtuosidade do instrumento, fomentando mais composições desafiadoras e melhores instrumentistas. Por essa trajetória histórica e características diferenciadas, a viola passou, de certa forma, a ser um instrumento subordinado ao violino e por muito tempo estudava-se primariamente violino e se não se conseguisse uma

posição com este instrumento, passava-se para viola, além do fato de que em alguns períodos, qualquer um poderia assumir o posto de violista.

O interesse de compositores alemães a partir do barroco tardio pelas características sonoras peculiares da viola, contribuiu para que mais composições de importância surgissem no classicismo. No período romântico ocorreu um arrefecimento no número de composições, mas por outro lado observamos uma retomada no seu desenvolvimento durante os séculos XX e XXI, quando um vasto repertório é destinado ao instrumento. Em combinação, podemos verificar que não existia a figura do violista, e qualquer um podia ocupar a posição de violista, sem necessariamente estudar o instrumento, desestimulando a composição de repertório mais desafiador. Com o mencionado interesse dos compositores alemães pela viola, e em boa parte todos tocavam o instrumento, as novas composições e o interesse de amadores quartetistas no classicismo, levaram a especialização do violista.

No século XX, além dos violistas profissionais, surgem virtuosos do instrumento, que elevam o nível técnico a patamares similares ao de outros instrumentos da família. Assim, novas exigências do repertório fomentaram melhores músicos, ajudando a iniciar um círculo virtuoso de composições e músicos cada vez melhores. Com este incremento no repertório e as exigências para os músicos, mais obras didáticas foram demandadas para preparar o jovem estudante de viola para seu repertório e necessidades intrínsecas do instrumento.

Nesse contexto, tratamos do Conservatório de Paris, instituição fundamental para o desenvolvimento e disseminação do ensino musical. Concomitantemente à criação do Conservatório, observamos o surgimento das obras didáticas como as conhecemos hoje. Vimos que obras didáticas originais para viola começam a surgir nesse mesmo período de constituição do Conservatório, mas pela preponderância do aprendizado do violino esse material não teve uso tão disseminado, preferindo-se as transcrições aos originais. Era praticamente norma aprender viola somente após o curso de violino ou em seus últimos anos. Em adição, para facilitar o rápido câmbio de um para o outro buscava-se fazer o mínimo de adaptações, ou seja, utilizava-se arco de violino e violas pequenas ou até adicionando uma quinta corda ao violino. Além disso, a utilização de transcrições de obras didáticas do violino, além de mais praticidade, tinha como objetivo principal permitir que o violinista se adaptasse à leitura da clave e pudesse ocupar um posto de violista quando necessário.

Passaram-se quase cem anos até que a crescente reivindicação dos compositores por uma classe especializada em viola fosse criada no Conservatório de Paris. Apesar de iniciativas anteriores em outros conservatórios, é em Paris que os resultados foram mais expressivos na formação de violistas especialistas. Nesta época começamos a observar o aparecimento de

diversos virtuosos em viola e em poucas décadas muitas obras didáticas escritas por experientes violistas. Todavia, como a demanda por violistas era maior que a capacidade de formação dos mesmos, observamos por muito tempo (em alguns lugares, ainda assim permanece de alguma forma), violinistas ou violistas/violistas ministrando os cursos de viola. Esta prática fez com que o uso de transcrições predominasse, uma vez que existe uma tendência a se reproduzir o material utilizado na própria formação com os alunos, confirmada na pesquisa com professores em universidades brasileiras.

Pelos dados encontrados nesta revisão, assim como na pesquisa feita com professores brasileiros, obtivemos fortes indícios de que dada a baixa demanda por material original para viola e a alta procura pelas transcrições, por conta de professores com formação não especializada, ocasionou limitada reimpressão dos métodos originais pelas editoras. Desta forma, diversas obras originais tenderam a cair no esquecimento em diversos países, incluindo o Brasil.

Por outro lado, fomos surpreendidos com a existência de muitas obras didáticas (nos termos preliminarmente delimitados), originalmente compostas para viola. Foram encontradas 124 obras entre livros de estudos, caprichos ou métodos. Essa descoberta desmente a hipótese de que existe pouco material original escrito para o instrumento. E pudemos ver, através do processo histórico, como aconteceram suas composições, em que contexto estavam inseridas e por quê nos dias de hoje dificilmente as encontramos no Brasil.

A pesquisa no universo dos cursos de graduação em viola no Brasil teve amostragem bastante expressiva, o que nos permitiu fazer constatações com boa margem de segurança. Apenas a dissertação de Rebello (2011) está em português, porém apesar de tratar de ensino em viola, tem objetivos diferentes. Em nosso trabalho constatou-se, através da pesquisa com professores de viola em 15 universidades brasileiras, que as obras originais são pouco conhecidas e ainda vigora o emprego de materiais tradicionais utilizados no ensino do violino, confirmando nossa hipótese inicial. Contudo, tem aumentado o conhecimento e utilização de obras didáticas originais nos cursos de graduação em viola. Assim, avançamos a discussão sobre o ensino na graduação de viola no Brasil e esperamos que mais pesquisas venham contribuir com este tema.

O questionário enviado aos professores reforça também a relevância de nosso estudo para o cenário nacional, pois acreditamos existir uma lacuna e potencial para o uso do material aqui pesquisado e encontrado. Apesar de tratar apenas de uma *fase* da formação do violista, consideramos que esta *fase* seja fundamental. Observamos pouco conhecimento do material

pedagógico que aborda mais concretamente e prepara violistas para a parte mais relevante do seu repertório. Em última análise, acreditamos ser mais eficaz para a formação dos violistas estudar, aplicar e simular técnicas e dificuldades que serão encontradas no seu cotidiano e repertório, não de outro instrumento.

Em um primeiro momento, trabalhávamos também com a hipótese de que se seria possível montar um programa de graduação no Brasil tecnicamente equivalente aos atuais, mas somente com obras exclusivas para viola. Esta hipótese foi confirmada durante a pesquisa, com a descoberta das obras de Ulrich Drüner e Frédéric Lainé, mencionadas na seção 3.1.5 (Coleções de estudos originais). Nestes métodos, os autores utilizam obras originais em substituição às consagradas nas bases do ensino tanto de violino quanto de viola (Mazas, Kreutzer, Rode entre outros), como explicitado na pesquisa. Drüner e Lainé substituem cada unidade dentro das obras transcritas por uma versão similar original para viola. Para isso, empregam um número maior de obras, uma vez que as obras originais são bem distintas em tamanho e conteúdo em relação às transcritas. Assim, apesar de não ser possível para esses autores substituir obras completas transcritas por obras completas originais, estas últimas mantêm ao máximo não só o mesmo tipo de fundamento ou técnica, mas também o mesmo estilo musical.

Por outro lado, diante das evidências levantadas nesse estudo e dado o expressivo número de obras originais abrangendo diversos períodos estilísticos, níveis e propósitos, acreditamos não só ser possível montar um curso em nível de graduação com obras originais, mas ir além. Em lugar de substituir o material transcrito tradicionalmente utilizado por suas versões compostas para viola, como feito por Drüner e Lainé, defendemos ser possível montar um programa completamente novo, com obras que atendam a aspectos da formação tradicional combinado a obras que atendam às necessidades e peculiaridades do repertório específico do violista, desta maneira aumentando a eficiência e abrangência no seu aprendizado e formação. Em suporte a essa afirmação, além da mencionada existência de mais de uma centena de obras didáticas de períodos, dificuldades e propósitos variados, destacamos sua utilização pelos pioneiros nas classes de viola e também no currículo de algumas instituições. Encontramos no catálogo de Zeyringer (1976), milhares de obras musicais compostas para viola, assim como na dissertação de Mendes (2002) onde são apontadas diversas obras brasileiras também dedicadas a este instrumento. Boa parte destas obras foi composta nas últimas décadas e possuem linguagem musical mais contemporânea. As mais recentes obras didáticas originais para viola, têm potencial e podem constituir precioso material de apoio para preparar os jovens violistas para este repertório.

Destacamos a necessidade de uma posterior investigação sobre o conteúdo das obras levantadas nessa pesquisa, que ultrapassa o objetivo deste trabalho, dada a complexidade e extensão da tarefa. Um ótimo ponto de partida foi dado na tese de doutorado de Silva (2010), *Original And Transcribed Etude Books For Viola: A Reference Guide For Teachers And Students*, (Livros de estudos originais e transcritos para viola: Um guia de referência para professores e estudantes) onde o autor faz a análise, unidade por unidade, tanto de alguns métodos transcritos quanto de originais. Continuar estas análises e publica-las, auxiliará o trabalho dos professores e alunos de viola no desenvolvimento de uma maior identidade e qualidade neste instrumento. Esperamos ainda que mais pesquisadores possam explorar outras *fases do estudo*, assim como outros tipos de obras didáticas.

Maurice Vieux (2011) afirmou: “no sentido literal, a técnica da viola é recente. Anteriormente, ela estava absolutamente dependente do ensinamento do violino que, durante alguns séculos, instituiu seus processos sem qualquer preocupação de especialização”.¹⁵¹ Ou seja, os cursos de graduação em viola são relativamente recentes, especialmente no Brasil. Novas descobertas, ajustes e avanços, assim como a revisão nos processos de ensino são sempre válidos e impulsionam o desenvolvimento dos mais altos graus da técnica e da arte na viola. Em nossa opinião, com apoio de indícios do que é realizado em outros países, a adoção de material original tem potencial para ser extensiva e bastante produtiva. Esperamos que este trabalho venha contribuir no aprofundamento e discussão dessas questões.

¹⁵¹ No original: Au sens propre du mot, la technique de l'alto est récente. Précédemment, elle était absolument dépendante de l'enseignement du violon qui, pendant quelques siècles, lui imposa ses procédés, sans aucun souci de spécialisation.

REFERÊNCIAS

- APEL, W. **Harvard dictionary of music**. 1, 1950. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1950. 833 p. ISBN B0007FD8HK.
- ARCIDIACONO, A. **La Viola**. Ancona: Bèrben Edizioni Musicale, 1973. 62 p. ISBN E. 1892 B.
- BARRETT, H. **The Viola: Complete Guide for Teachers and Students**. 2. ed. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1978. 218 p. ISBN 0-8173-0885-7.
- BASCÓN, L. M. M. **La viola en España: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios**. Universidad de Oviedo. Oviedo-Espanha. 2012.
- BASCÓN, L. M. M. Principales aportaciones a la didáctica de la viola de Francisco Fleta Polo: "el nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas". **DEDiCA- Revista de Educação e Humanidades**, Granada-Espanha, n. 4, p. 343-354, março 2013. ISSN 2182-018X.
- BOSÍLIO, P. G. 100 anos de Max Rostal. **PER MUSI: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte-MG, n. 12, p. 105-110, Dezembro 2005. ISSN 1517-7599. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/num12_full.pdf#page=105>.
- BUCKLES, M. K. **A Structured Content Analysis Of Five Contemporary Etude**. Louisiana State University. Louisiana -EUA, p. 436. 2003.
- CHAILLEY, M.-T. Les exercices au service de l'expression musicale. **Le Bulletin des Amis de l'alto**, França, n. 23, dezembro 1997. Disponível em: <<http://amisdelalto.overblog.fr/article-les-exercices-au-service-de-l-expression-musicale-par-marie-therese-chailley-109081380.html>>. Acesso em: 21 maio 2016.
- DALTON, D. **Playing the Viola: Conversations with William Primrose**. [S.l.]: Oxford University Press, 1990. 244 p. ISBN 0-19-816195-6.
- DAVID D. BOYDEN, A. M. W. Viola. In: STANLEY SADIE, J. T. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. [S.l.]: Oxford University Press, 2001. ISBN 978-0195170672.
- DEFLORIAN, F. **Marco Anzoletti. A preliminar catalog of his instrumental Works..** Rice University.. Houston, Texas, EUA. 2005.
- FARRELL, A. M. **A Practical Guide To Twentieth-Century Violin Etudes With Performance And Theoretical Analysis**. Louisiana State University. Louisiana - EUA, p. 251. 2004.

- FLESCH, C. **The Art of Violin Playing**. Tradução de Eric Rosenblith. [S.l.]: Carl Fischer, LLC, v. 1, 2000. 192 p. ISBN 978-0825828225.
- FLESCH, C. **The Art of Violin Playing**. Tradução de Eric Rosenblith. [S.l.]: Carl Fischer, LLC, v. 2, 2008. 204 p. ISBN 978-0825865909.
- FONSECA, J. L. D. **A motivação no processo de aprendizagem musical: Estudo de caso no Conservatório de Música de Barcelos**. Instituto Politécnico de Castelo Branco. Castelo Branco-Portugal. 2014.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. 6ª edição. ed. Lisboa: Gradiva Publicações, S.A., 1988. 759 p. ISBN 978-972-662-382-3.
- KRUSE, S. L. **The Viola School of Technique: etudes and methods written between 1780 and 1860**. Ball State University. Muncie, Indiana, EUA. 1985.
- LAINÉ, F. La classe de Théophile Laforge au Conservatoire (1894-1918). **Le bulletin des amis de l'alto**, France, n. 23, dezembro 1997. Disponível em: <<http://amisdelalto.over-blog.fr/article-la-classe-de-theophile-laforge-au-conservatoire-1894-1918-par-frederic-laine-98497494.html>>. Acesso em: 19 maio 2016.
- LAINÉ, F. Les Études de Maurice Vieux. **Le bulletin des Amis de l'Alto**, France, n. 27, dezembro 2001. Disponível em: <<http://amisdelalto.over-blog.fr/article-les-etudes-de-maurice-vieux-par-frederic-laine-86944899.html>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- LAINÉ, F. L'oeuvre pédagogique de Léon Firket. **Le bulletin des Amis de l'Alto**, França, n. 28, abril 2003. Disponível em: <<http://amisdelalto.over-blog.fr/article-l-oeuvre-pedagogique-de-leon-firket-par-frederic-laine-112470941.html>>. Acesso em: 21 maio 2016.
- LAINÉ, F. Entretien (entrevista) avec Ana Bela Chaves. **Le bulletin des Ami de l'alto**, França, n. 30, novembro 2005. Disponível em: <<http://amisdelalto.over-blog.fr/article-entretien-avec-ana-bela-chaves-86747024.html>>. Acesso em: 08 julho 2016.
- LAINÉ, F. L'Enseignement de l'alto en France avant la création de la classe du Conservatoire. **Le bulletin des Amis de l'Alto**, Paris, novembro 2005. Disponível em: <<http://amisdelalto.over-blog.fr/article-l-enseignement-de-l-alto-en-france-avant-la-creation-de-la-classe-du-conservatoire-par-frederic-lain-88135207.html>>. Acesso em: 06 jun. 2017.
- LAINÉ, F. **L'alto**. Bressuire: Anne Fuzeau Productions, 2010. 287 p. ISBN 978-2-36095-004-1.
- LAVIGNE, M. A.; BOSISIO, P. G. **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola**. Univercidade do Rio de Janeiro-UNIRIO. Rio de Janeiro. 1999.
- MENDES, A. N. **Música brasileira para viola solo**. UNIRIO- Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro- RJ, p. 200. 2002.

- MORI, B. **32 Estudos escolhidos de R. Kreutzer e P. Rode**. São Paulo: Faculdade de Música Carlos Gomes, 2000. 68 p. ISBN 85-88055-01-5.
- MÜLLER, J. P. The Franco-Belgian School of Violin and Viola Playing. **JAVS-The Journal of the American Viola Society**, Provo, Utah-EUA, 6, n. 3, Fall 1990. 13-17.
- NELSON, S. M. **The violin and viola: History, structure, techniques**. 2. ed. Mineola: Dover Publications, Inc., 2003. 277 p. ISBN 0-486-42853-2.
- PALUMBO, M. A. Viola: It's Not Just a Big Violin. **Music Educators Journal**, Colorado-EUA, v. 70, n. 9, p. 58-59, maio 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3400745>>. Acesso em: 29 abr. 2016.
- POWELL, M. **Acoustic Analysis of the Viola**. NSF- National Science Foundation. Illinois-EUA, p. 14. 2012.
- REBELLO, A. I. F. **Semelhanças e Disparidades no Ensino e Execução da viola e do violino**. USP-Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 138. 2011.
- RILEY, M. W. **The History of the Viola**. 2. ed. Ann Arbor: Braun-Brumfield, Inc., v. 1, 1980. 396 p. ISBN 0-9603150-4-7.
- RILEY, M. W. **The History of the Viola**. Ann Arbor: Braun-Brumfield, Inc, v. 2, 1991. 454 p. ISBN 0-963150-2-0.
- ROBINSON, A. K. **“Plein De Feu, Plein D’audace, Plein De Change” : Examining The Role Of The Méthode De Violon In The Establishment Of The French Violin School**. University of Lethbridge. Lethbridge- Alberta- Canadá. 2004.
- SANTOS, L. O. D. S. **A chave do artesão : um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco**. UNICAMP. Campinas-SP. 2011.
- SILVA, U. C. D. **Original And Transcribed Etude Books For Viola: A Reference Guide For Teachers And Students**. University of Georgia. Georgia - EUA, p. 231. 2010.
- STANLEY SADIE, J. T. (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. [S.l.]: Oxford University Press, 2001. 29000 p. ISBN 978-0195170672.
- STANLEY SADIE, J. T. (Ed.). **The New Grove Dictionary Of Music And Musicians**. 2 rev. ed. [S.l.]: Macmillan Publishers Limited, 2001. 29000 p. ISBN 978-0333608005.
- VIEUX, M. Réflexions sur la technique de l'alto. **Amis de l'alto**, Paris , 28 set. 2011. Disponível em: <<http://amisdelalto.over-blog.fr/article-reflexions-sur-la-technique-de-l-alto-par-maurice-vieux-90267295.html>>. Acesso em: 23 maio 2017. Artigo originalmente publicado em *Courrier Musical et Théâtral* em 01 /04/1928.

WHITE, J. **Lionel Tertis**: The first great virtuoso of the viola. [S.l.]: The Boydell Press, 2006. 407 p. ISBN 978-1-84383--790-9.

WILLIAMS, A. D. **Lillian Fuchs, First Lady of the Viola**. 2 revisada. ed. San Bernardino: iUniverse, Inc., 2004. 163 p. ISBN 0-595-30957-7.

WOODWARD, A. M. A Profile of Violists in the Classical Period. In: RILEY, M. **The history of the viola**. Ann Arbor: Braun-brumfield, v. II, 1991. Cap. VIII, p. 126-137.

YEHUDI MENUHIN, W. P. **Violin & Viola**. Londres: Kahn & Averill Publishers, 2001. 250 p. ISBN 9781871082197.

ZEYRINGER, F. **Literatur für Viola**. Hartberg: Verlag Julius Schönwetter , 1976. 418 p. ISBN B0000E7NWO.

APÊNDICES

CATÁLOGO DE OBRAS DIDÁTICAS ORIGINAIS PARA VIOLA

MÉTODOS, ESCOLAS:

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1782.	CORRETTE, Michel.	Méthode d'alto.	Paris, França.		
1788.	CUPIS, Jean-Baptiste.	Méthode d'alto.	Paris, França.		
1790.	The english tutor.	Complete instructions for the tenor.	Inglaterra.		
1791.	WOLDEMAR, Michel.	Méthode d'alto.	França.		
1800.	GEBAUER, Michel.	Méthode d'alto.	França		
1805.	BRUNI, Antonio Bartolomeo.	Méthode d'alto.	França		
1810-1815.	MARTINN, Jacob J. B.	Méthode pour alto.	França		
1819.	GARAUDE, Alexis de.	Méthode d'alto-viola.	França		
1826.	MARTINN, Jacob J. B.	Nouvelle méthode d'alto	França		
1835.	MARTINN, Jacob J. B.	Nouvelle méthode d'alto, pour apprendre sans maître.	França		
1842.	ROGER, Alexis.	Méthode d'alto.	França		
1845.	CAVALLINI, Eugenio.	Guida per lo Studio Elementare e Progressivo della Viola.	Milan, Itália.	F. Lucca.	3 volumes.

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1851.	VIMEUX, Joseph Henry Hippolyte.	Méthode d'alto.	França.		
1854.	GIORGETTI, Ferdinando.	Metodo per esercitarsi a ben suonare l'Alto- Viola op. 34.	Milão, Itália.	Ricordi.	3 volumes.
1860.	MARQUE, Pierre- Auguste.	Grande méthode pour alto.	França		
1870.	BRAHMIG, Bernhart.	Bratschen schule.	Alemanha		
1870.	LESTÁN, Tomás.	Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor.	Madrid, Espanha	A. Romero Editor.	
1873.	KAYSER, Heinrich Ernst.	Neue Schule für Bratsche, Op. 54.	Hamburgo, Alemanha.	Cranz.	
1873.	FIRKET, Léon.	La méthode pratique pour l'alto	Bruxelas, Bélgica.	Schott.	
1885.	HOFMANN, Richard.	<i>Viola-Schule Op. 40</i>	Alemanha		
1886.	MOLLIER, Prosper.	Méthode progressive pour alto.	França		
1891.	SITT, Hans	Praktische Bratschen-Schule.	Leipzig, Alemanha.	Edition Peters.	
1897.	WEBER, Carl Premier.	Method for Viola.	Philadelphia, EUA.	J. W. Pepper.	
1900	MEYER, Clemens	Praktische viola- schule, op. 14	Alemanha		
19??.	BROOS, François.	Método para principiante.	Portugal		
1902.	TOURS, Berthold.	The Viola.	London, Inglaterra.	Novello Edition.	
1904.	RITTER, Hermann.	Viola-Schule.	Leipzig, Alemanha.	Carl Rühle.	
1932.	CARSE, Adam.	Viola School.	London, Inglaterra.	Augener Editions.	5 volumes.

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1938.	BAKALEINIKOV, Vladimir.	Complete Course for viola.	Rússia.		
1962.	GINOT, Etienne.	Méthode nouvelle d'initiation à l'alto.	Paris, França.	Éditions Jobert.	
1983.	VOLMER, Berta.	Bratschenschule.	Alemanha.	Schott Music, Ltd.	2 volumes
2000.	HADJAJE, Paul e CARLES, Marc.	Méthode d'alto. Vol 1- Connaissance de l'instrument. Vol 2 - Etude des positions, technique de l'instrument.	Paris, França.	Gérard Billaudot Éditeur.	2 volumes
TOTAL	32 obras				

LIVROS DE ESTUDOS

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editores	Observações
1780.	HOFFMEISTER, Franz Anton.	12 Studies for Solo Viola.	Alemanha.	Edition Peters.	
18??.	PRAEGER, Heinrich Aloys.	12 easy preludes.	Alemanha.		
1810.	PRAEGER, Heinrich Aloys.	18 easy exercises for the tenor.	Alemanha.		
1836.	GARD, Jules.	Quinze etudes pour l'alto.	Paris, França.		
1870.	KAYSER, Heinrich Ernst.	Etuden für Bratsche, Op.43.	Hamburgo, Alemanha.	Cranz.	2 volumes.
1874	LÜTGEN, Hilaire.	<i>Methode for tenor</i>	Inglaterra		
1874.	LESTÁN, T. González.	Siete ejercicios difíciles.	Madrid, Espanha.	Antonio Romero.	
1881.	FERNÁNDEZ, J. M. Beltrán.	Doce estudios o caprichos de mediana dificultad.	Madrid, Espanha.	Antonio Romero.	5 volumes.
1881.	HERMANN, Friedrich.	Concert Studies for Viola, Op. 18.	Leipzig, Alemanha.	Breitkopf & Härtel.	5 volumes.
1881.	HERMANN, Friedrich.	Technische Studien, Op. 22,	Leipzig, Alemanha.	Breitkopf & Härtel.	
1883.	GÖRING, Ludwig.	6 Etüden, Op.3.	Leipzig, Alemanha.	Friedrich Hoffmeister.	
1893.	HOFMANN, Richard.	First Studies for Viola, Op.86	Alemanha.		
1893.	HOFMANN, Richard.	15 Etüden, Op.87.	Leipzig, Alemanha.	Carl Merseburger.	
1894	MEYER, Clemens.	16 Etüden für Viola, Op.3.	Bremen, Alemanha.	Schweers & Haake.	
1896	MEYER, Clemens.	45 Etudes	Bremen, Alemanha.		

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1896.	KREUZ, Emil.	Progressive Studies for the Viola with Accompaniment of a Second Viola, Op. 40.	Londres, Inglaterra.	Augener Editions.	
1898.	WEINREICH, Justus.	18 Übungen für Bratschen	Mainz, Alemanha.		
19??.	HERMANN, Friedrich.	Das Studium der Viola, op. 32	Leipzig, Alemanha.	Breitkopf & Härtel.	
1904.	PALASCHKO, Johannes.	20 Studies, op. 36.	Leipzig, Alemanha.	Fr. Kistner.	
1905.	SCHLOMING, Harry.	24 Studien. Op. 15	Hamburgo, Alemanha.	Anton J. Benjamin	3 volumes
1905.	WEINREICH, Justus.	24 Übungen und Charakterstücke in allen Tonarten für Bratsche. op. 8.	Mainz, Alemanha.	Offenbach.	2 volumes
1907.	PALASCHKO, Johannes.	10 Artist Studies for viola solo, Op. 44	Alemanha	Wilhelm Zimmerman	
1909.	STEINER, Hugo von.	Viola-technik, op. 47.	Alemanha.	Universal Edition.	
1910.	PALASCHKO, Johannes.	10 Studies, op. 49.	Heilbronn, Alemanha.	C.F. Schmidt,	
1912.	PALASCHKO, Johannes.	12 Studies, op. 55.	Leipzig, Alemanha.	Steingräber.	
1913.	SITT, Hans.	15 Etudes for Viola, Op.116.	Leipzig, Alemanha.	Ernst Eulenburg.	
1919.	ANZOLETTI, Marco.	12 Studi per viola.	Milano, Itália.	Ricordi.	
1921.	SCHLOMING, Harry.	Das Studium der Viola: Praktischer Lehrgang für die Viola, op. 20.	Leipzig, Alemanha.	Anton J. Benjamin	2 volumes
1923.	PALASCHKO, Johannes.	12 Studies, op. 62.	Milano, Itália.	Ricordi.	

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1926.	PALASCHKO, Johannes.	15 Studies for viola solo, Op. 66.	Alemanha	Edition Schott	
1926.	PALASCHKO, Johannes.	15 Studies for viola solo, Op. 70	Alemanha (Italia)	G. Ricordi.	
1927.	PALASCHKO, Johannes.	24 Études Mélodiques pour alto solo, Op. 77	Alemanha (França)	Alphonse Leduc	
1927	GIFFORD, Alexander M.	12 Studies for viola solo	Inglaterra	Augener & Co.	
1927.	VIEUX, Maurice.	20 Études.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	
1928.	PALASCHKO, Johannes.	24 Easy and Melodious Studies for viola solo, Op. 86	Mainz, Alemanha.	B. Schott's Söhne.	
1928.	PALASCHKO, Johannes.	25 Easy and Melodious Studies for the Viola for viola solo in 1st and 3rd positions, Op. 87	Alemanha (Italia)	G. Ricordi	
1928.	VIEUX, Maurice.	10 Études sur des traits d'orchestre.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	
1928.	VIEUX, Maurice.	6 Études de concert.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	2 volumes.
1929.	ANZOLETTI, Marco.	12 Studi, op. 125.	Milano, Itália.	Ricordi.	4 volumes.
1929.	PALASCHKO, Johannes.	Melodische Etüden, Op.92.	Berlin, Alemanha.	N. Simrock.	
1930.	PALASCHKO, Johannes.	25 Melodious Studies for viola solo, Op. 96	Alemanha	C. Merseberger; Carl Fischer	

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editores	Observações
1931.	VIEUX, Maurice.	10 Études sur les intervalles.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	
1936.	TERIAN, Mikhail Nikitich.	6 Etudes for viola, Op.1.	Moscú, Rússia.	Gosudarstvennoe Muzykalnoe Izdatelstvo.	
1937.	HEROLD, Jiri.	6 Etudy pro violu.	Praga, República Tcheca.	Edition Supraphon.	
1943.	BORISOVSKY, Vadim.	4 Artistic Studies for Solo Viola.	New York, EUA.	International Music Co.	
1944.	PASCAL, Leon.	Twenty-five Divertissements For Viola.	Paris, França.	Menestrel.	
1953.	PASCAL, Leon.	Technique de l'alto.	Paris, França.	Editions Eschig.	
1954.	TARRAGÓ, Graciano.	Método graduado para el estudio de la viola.	Barcelona, Espanha.	Boileau.	
1959.	FUCHS, Lillian.	16 Fantasy Etudes.	Nova Iorque, EUA.	International Music Company.	
1965	MATZ, Arnold.	7 Studies in Second Position in All Keys for viola solo	Alemanha	Edition Peters	
1965	MATZ, Arnold.	8 Studies in Third Position for viola solo	Alemanha	Edition Peters	
196?.	VIEUX, Maurice	<i>10 Etudes nouvelles</i> , (op. Postumum)	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	
1966.	CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Quarante exercices rationnels pour l'alto.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editores	Observações
1966.	LEHMANN, Hans Ulrich	<i>Studien für Bratsche</i>	Alemanha.	Ars Viva Verlag; Edition Schott	
1967	NOTTARA, Constantin C.	<i>6 Studii for viola solo</i>	Buchareste, Hungria.	Editura Muzicală,	
1969.	VAN DE VATE, Nancy.	<i>Six Etudes for Solo Viola.</i>	EUA.	Arsis Press.	
1973.	UHL, Alfred.	20 Etüden for viola solo. Schott Music.	Mainz, Alemanha.	Schott Music. Mainz.	
1974.	CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Exercices divertissants et pièces brèves pour alto, degré élémentaire.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	
1975.	UHL, Alfred.	30 Etüden for viola solo. Schott Music.	Mainz, Alemanha.	Schott Music. Mainz.	
1978.	RICCARDI, Tito.	50 esercizi sino alla terza posizione	Milano, Itália.	Casa Musicale Sonzogno	
1978.	REHER, Sven.	Twelve Studies for Viola	EUA	Highland Music Company	
1979–1980.	WIENER, Stéphane.	6 Etudes de forme classique.	Paris, França.	Editions Gérard Billaudot.	
1980.	CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Enseignement de L'Alto - 20 Etudes Expressives en Doubles Cordes.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	
1986.	REHER, Sven.	Twelve Studies for Intermediate Viola	EUA	Highland Music Company	

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1987	GARDNER, Maurice.	Six Viola Studies for viola solo	Florida, EUA.	Staff Music Publishing Co, Inc.	
1988.	WIENER, Stéphane.	5 Études (sur les intervalles) for viola solo.	Paris, França.	Éditions Choudens.	
1989.	FLETA POLO, Francisco.	Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas.	Barcelona, Espanha.	Clivis.	2 volumes.
1991.	CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Technique de L'Alto - Vol1 e 2 Exercices Au Service de L'Expression Musicale.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	
1995.	FLETA POLO, Francisco.	Estudio de la doble cuerda.	Barcelona, Espanha.	Clivis.	
1995.	NADAL, E. Mateu.	Quince estudios caprichosos de mediana dificultad.	Madrid, Espanha.	Real Musical.	
2002.	NADAL, E. Mateu.	Veinte estudios artísticos de concierto de Jesus de Monasterio.	Madrid, Espanha.	Real Musical.	
2004-2007.	KNOX, Garth.	Viola Spaces: Contemporary Viola Studies.	Mainz, Alemanha.	Schott Music.	
2007-2009.	FINE, Marshall.	Rock Etudes for Solo Viola, Op.114.	EUA.		
2009.	KIMBER, Michael.	Four Harmonious Etudes for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	
2009.	KIMBER, Michael.	Four Melodious Etudes for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
2011.	KIMBER, Michael.	Eight Studies for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	
2012.	KIMBER, Michael.	Twentieth-Century Idioms for Violists, fifteen original short studies.	EUA.	Kimber Music.	
2013.	BLANK, Allan	<i>10 Studies for viola solo</i>	EUA	The American Composers Alliance, Inc.	
2013.	LEYENDECKE, Ulrich.	Etude for viola.	Leipzig, Alemanha.	Friedrich Hoffmeister Musikverlag	
2013.	CANO, Carlos Perón.	5 Studies for viola solo.	Espanha (Alemanha)	Noten Roehr Music Publisher	
TOTAL	80 obras.				

LIVROS DE CAPRICHOS

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1815.	CAMPAGNOLI, Bartolomeu.	41 caprices for solo viola. Op. 22.	França.	Edition Peters.	
1849–1853.	NEY, Casimir.	24 Préludes pour l'alto viola dans les 24 tons de la gamme, op 22.	Paris, França.	Éditions Gérard Billaudot.	
1860.	ROLLA, Alessandro.	3 Esercizi (Capricci) for Viola, BI 311, 313, 31.	Milão, Italia.	Ricordi.	
1909.	STEINER, Hugo von.	12 Capriccios for Viola, Op.47.	Vienna, Áustria.	Universal Edition.	3º volume.
1950.	FUCHS, Lillian.	Twelve Caprices for Viola.	Nova Iorque, EUA.	Schirmer.	
1956.	MATZ, Arnold.	25 Capricen for viola solo	Leipzig, Alemanha.	Verlag Friedrich Hofmeister	
1970.	WHEELER, Lawrence.	12 Caprices for viola solo, Op. 1.	EUA.		
1997.	KIMBER, Michael.	Six Etude-Caprices for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	
1997.	KIMBER, Michael.	Twelve Caprices for Solo Viola.	EUA.	Kimber Music.	
1999.	TREIBER, Felix.	Sechs Capricen für Viola.	Alemanha.	Antes Edition.	
2003.	KIMBER, Michael.	Three Double-Stop Caprices for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	
2004-2008.	ARAD, Atar.	Twelve Caprices for Viola.	Leipzig, Alemanha.	Friedrich Hoffmeister Musikverlag	
TOTAL	12 obras.				
TOTAL GERAL	32+80+12= 124 obras didáticas				

QUANTIDADE DE OBRAS POR PAÍS

PAÍSES DE PUBLICAÇÃO	QUANTIDADE DE OBRAS
MÉTODOS OU ESCOLAS	
França	15
Alemanha	7
Inglaterra	3
Italia	2
Espanha	1
Estados Unidos da América	1
Bélgica	1
Rússia	1
Portugal	1
República Tcheca	0
Áustria	0
LIVROS DE ESTUDOS	
Alemanha	36
França	14
Estados Unidos da América	12
Espanha	8
Italia	4
Inglaterra	3
Rússia	1
República Tcheca	1
Hungria	1
Bélgica	0
Portugal	0
Áustria	0

LIVROS DE CAPRICHOS	
Estados Unidos da América	5
Alemanha	3
França	2
Italia	1
Áustria	1
Inglaterra	0
Espanha	0
Bélgica	0
Rússia	0
Portugal	0
República Tcheca	0
TOTAL DE OBRAS	
Alemanha	46
França	31
Estados Unidos da América	18
Espanha	9
Italia	7
Inglaterra	6
Rússia	2
Bélgica	1
Portugal	1
República Tcheca	1
Áustria	1
Hungria	1

FORMULÁRIOS DA PESQUISA

pesquisa de mestrado

Pesquisa de mestrado sobre educação em viola na graduação brasileira.

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante. Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar. Uma vez que aceite em participar deve marcar a opção 'sim' ao fim da página e será encaminhado para o questionário, se optar por não responder o questionário ficará bloqueado, e agradecemos sua disposição até aqui.

1. Justificativa e objetivos: Estamos fazendo uma pesquisa sobre educação e formação em viola, para isso necessitamos levantar alguns dados para conhecer melhor o que e como tem sido utilizado no desenvolvimento dos violistas em período de graduação aqui no Brasil. Apesar de termos pesquisado essas informações na literatura existente, não encontramos até o momento fontes com os dados desejados, o que justifica a necessidade de promover esta pesquisa. Os resultados do levantamento poderão ser apreciados após a conclusão da dissertação de mestrado.

2. Participantes da pesquisa: Professores universitários de graduação em viola em instituições superiores públicas e privadas.

3. Participação na pesquisa: Ao participar desta pesquisa você será encaminhado a um questionário. Sua participação é voluntária. Você tem a liberdade de se recusar a participar ou ainda, em qualquer fase da pesquisa, pode se recusar a continuar participando, sem qualquer prejuízo.

4. Procedimentos: Serão apresentadas questões referentes ao assunto da pesquisa. Algumas perguntas são de múltipla escolha, onde deverá ser escolhida a questão que considerar melhor, algumas terão a opção 'Other' onde você poderá indicar uma alternativa não existente na questão. Outras opções são dissertativas, onde você poderá se expressar da forma como achar melhor. Lembramos que algumas questões necessitam de resposta para liberar a conclusão do questionário.

5. Desconfortos e riscos: Não haverá de forma alguma qualquer desconforto ou risco para o pesquisado, levando em conta que a pesquisa é apenas a resposta de um questionário on line.

6. Benefícios: Diante da escassez de dados sobre o ensino de viola no Brasil, esta iniciativa busca promover uma nova visão sobre este assunto e disponibilizar dados inéditos, abrindo caminhos para novas pesquisas, assim como para confrontamento de dados.

7. Sigilo e privacidade: Todas as informações coletadas nesta pesquisa são estritamente confidenciais, de forma que sua identidade será preservada. Quanto ao registro dos dados, eles serão utilizados e publicados na referida dissertação de mestrado, porém limitando-se aos resultados, bem como poderão ser usados para fins comprobatórios.

8. Pagamento, Ressarcimento e Indenização: Você não terá nenhum tipo de despesa por participar desta pesquisa. E nada será pago por sua participação.

9. Contato: Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores nome, endereço profissional, telefone, e-mail ou outra forma de contato com o pesquisador Francisco Darling Lopes, através do telefone (11) 97982 4453 ou pelo email darlingg@hotmail.com

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: cep@fcm.unicamp.br

* Required

1 Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, desconfortos e riscos, assim como contatar ou denunciar qualquer questão ética ao responsável pela pesquisa, aceito participar? *

Mark only one oval.

SIM

Untitled Section

Pesquisa de mestrado sobre educação em viola na graduação brasileira.

2. Nome da Instituição *

3. Há quanto tempo existe o curso de viola na sua instituição?

.....

.....

.....

.....

4. Sua formação como instrumentista foi exclusiva em viola? *

Mark only one oval.

- Sim
- Não
- Primeiramente no violino
- Apenas no violino
- Maior parte em viola
- Other:

5. Quais métodos, estudos ou caprichos você utiliza para seus alunos no curso de graduação? *

.....

.....

.....
.....

6. Todos eles fizeram parte da sua formação? *

Mark only one oval.

Sim

Alguns

Nenhum

Other:

7 Se alguns ou nenhum, quais você veio a conhecer e utilizar?

.....

.....

.....

.....

8. As obras citadas são aplicadas para todos alunos ou escolhidas de acordo com as necessidades de cada individuo? *

Mark only one oval.

todos

de acordo com cada aluno

Other:

9. Qual a sequência em que esses métodos são utilizados? *

.....

.....

.....

10. São usados completos ou parcialmente? *

Mark only one oval.

- completos
- parcialmente
- Alguns completos outros parcialmente
- Other:

11. Se parcialmente, quais?

12 Os alunos conseguem concluir todas as obras citadas dentro do curso de graduação? *

Mark only one oval.

- sim
- não
- a maioria
- a minoria
- Other:

A historia do ensino de viola nas universidades brasileiras

Pesquisa de mestrado sobre educação em viola na graduação brasileira.

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante. Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar. Uma vez que aceite em participar deve marcar a opção 'sim' ao fim da página e será encaminhado para o questionário, se optar por não responder o questionário ficará bloqueado, e agradecemos sua disposição até aqui.

1. Justificativa e objetivos: Estamos fazendo uma pesquisa sobre educação e formação em viola, para isso necessitamos levantar alguns dados para conhecer melhor o que e como tem sido utilizado no desenvolvimento dos violistas em período de graduação aqui no Brasil. Apesar de termos pesquisado essas informações na literatura existente, não encontramos até o momento fontes com os dados desejados, o que justifica a necessidade de promover esta pesquisa. Os resultados do levantamento poderão ser apreciados após a conclusão da dissertação de mestrado.

2. Participantes da pesquisa: Professores universitários de graduação em viola em instituições superiores públicas e privadas.

3. Participação na pesquisa: Ao participar desta pesquisa você será encaminhado a um questionário. Sua participação é voluntária. Você tem a liberdade de se recusar a participar ou ainda, em qualquer fase da pesquisa, pode se recusar a continuar participando, sem qualquer prejuízo.

4. Procedimentos: Serão apresentadas questões referentes ao assunto da pesquisa. Algumas perguntas são de carácter dissertativo, onde você poderá se expressar da forma como achar melhor. Lembramos que algumas questões necessitam de resposta para liberar a conclusão do questionário.

5. Desconfortos e riscos: Não haverá de forma alguma qualquer desconforto ou risco para o pesquisado, levando em conta que a pesquisa é apenas a resposta de um questionário on line.

6. Benefícios: Diante da escassez de dados sobre o ensino de viola no Brasil, esta iniciativa busca promover uma nova visão sobre este assunto e disponibilizar dados inéditos, abrindo caminhos para novas pesquisas, assim como para confrontamento de dados.

7. Sigilo e privacidade:: Todas as informações coletadas nesta pesquisa são estritamente confidenciais, de forma que sua identidade será preservada. Quanto ao registro dos dados, eles serão utilizados e publicados na referida dissertação de mestrado, porém limitando-se aos resultados, bem como poderão ser usados para fins comprobatórios.

8. Pagamento, Ressarcimento e Indenização: Você não terá nenhum tipo de despesa por participar desta pesquisa. E nada será pago por sua participação.

9. Contato: Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores nome, endereço profissional, telefone, e-mail ou outra forma de contato com o pesquisador Francisco Darling Lopes, através do telefone (11) 97982 4453 ou pelo email darlingg@hotmail.com

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs as 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: cep@fcm.unicamp.br

* Required

1. Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, desconfortos e riscos, assim como contatar ou denunciar qualquer questão ética ao responsável pela pesquisa, aceito participar? *

Mark only one oval.

SIM

Skip to question 2.

Formação dos professores de viola nas universidades brasileiras.

Estamos mapeando a formação e as linhas de ensino dos professores, para traçarmos a história da viola no Brasil, para isso contamos com suas respostas.

2. Nome da sua instituição *

1. Sua formação musical aconteceu:

Por favor, leve em consideração apenas sua formação como instrumentista de cordas, violino, viola...

3. *

Mark only one oval.

- Exclusivamente no Brasil
- No Brasil e no exterior
- Somente no exterior

2.1. Se "exclusivamente no Brasil" em quais cidades ou estados e os respectivos níveis dos cursos.

Favor enumerar em linhas separadas a cidade ou estado e o nível do curso (aula particular, formação em conservatório, bacharelado, mestrado, doutorado.)

ex.

- 1 Cidade ou estado- nível
2 Cidade ou estado - nível
3 Cidade ou estado - nível...

- 4.

2.2. Se "No Brasil e no exterior" ou " Somente no exterior" em quais países e os respectivos níveis dos cursos.

Favor enumerar em linhas separadas o país e o nível do curso (aula particular, formação em conservatório, bacharelado, mestrado, doutorado.)

ex.

1 País - nível

2 País - nível

3 País - nível...

5.

3. Quem foram os professores, efetivamente relevantes, na sua formação como violista?

Favor enumerar em linhas separadas, nome do professor, nacionalidade e instituição (universidade, conservatório, escola de música, aula particular)

ex.

nome - nacionalidade - instituição

nome - nacionalidade - instituição

nome - nacionalidade - instituição...

6. *

4. Quais de seus professores apresentados acima eram: violinistas apenas; violinista/violistas ou violistas apenas.

favor preencher de acordo com o lugar reservado abaixo.

7. VIOLINISTAS APENAS

8. VIOLINISTA/VIOLISTAS

9. VIOLISTAS APENAS

5. Você saberia informar quem foi o primeiro professor a ministrar o curso de viola em sua instituição e seus sucessores até a sua contratação?

Se possível, mencione datas.

10.

MUITÍSSIMO GRATO POR SUA INESTIMÁVEL PARTICIPAÇÃO!!!

ANEXOS

CURRICULUM DE ALGUNS CONSERVATORIOS EUROPEUS

Devido ao tamanho dos currículos e suas numerosas páginas, é infelizmente inviável reproduzi-los aqui, contudo deixamos os links para download e consulta dos mesmos.

<http://www.conservatoriodebraga.pt/userfiles/file/escola-programa-de-viola-d-arco.pdf>

<http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/10ansavec/10-ans-avec-l-alto.pdf>

http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/Prog_2015_Viola.pdf

<https://shareslide.org/download/documents/competences-requises-en-fins-de-cycles>