

A EVOLUÇÃO DA VIOLA
NA CRIAÇÃO MUSICAL DO SÉCULO XX

por

Nelson de Macêdo

Dissertação de Mestrado apresentada a
Escola de Música da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Sob Orientação da
Profa. Nathercia Teixeira da Silva
Como Requisito Parcial à obtenção do
Título de Mestre

RIO DE JANEIRO

DEZEMBRO / 1993



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE MÚSICA

A DISSERTAÇÃO

A EVOLUÇÃO DA VIOLA NA CRIAÇÃO MUSICAL DO SÉCULO XX.

elaborada por NELSON BATISTA DE MACÊDO

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa, como requisito parcial à obtenção do título de

MESTRE EM MÚSICA

Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1993

BANCA EXAMINADORA:

Rosa Maria Dias

Prof^ª. Rosa Maria Dias

Nathércia Teixeira da Silva

Prof^ª. Nathércia Teixeira da Silva

Noel Louis Devos

Prof^º. Noel Louis Devos

SIST. 0506039

FICHA CATALOGRÁFICA

Macêdo, Nelson de

A Evolução da Viola na Criação Musical. Rio de Janeiro. U.F.R.J. Escola de Música, 1993.

xiii. 56 fls. 29,7 cm

Dissertação: Mestre em Música (Viola)

1. História. 2. Evolução. 3. Compositores.
4. Teses

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

Ana Maria Scherer

Ana Maria Zanelli

Clara Lúcia M. Giglio

Elisabete Braga

Jacques Vinicius F. de Macêdo

João Daktro de Almeida

Prof. José Alves

Profa. Nathêrcia Teixeira da Silva

Prof. Sandrino Santoro

Catherine Henriques

Eulita Rufino Martins

À memória de meus pais,
Salô e João Macêdo

R E S U M O

Um trabalho que pretenda analisar a história, a técnica e a pedagogia da viola de arco, mesmo que sinteticamente, terá, de início, que enfrentar total ausência de uma bibliografia brasileira específica. Acrescente-se, ainda, atraso de mais ou menos 100 anos de ensino do instrumento. A criação da cadeira de viola na Escola de Música da UFRJ só aconteceu em 1988, enquanto, na Europa, já existia desde o final do século XIX.

A origem da Escola de Música da UFRJ

remonta a 1848, quando Francisco Manuel da Silva inaugurou as aulas do Conservatório, que o Governo Imperial autorizara a fundar, pelo Decreto Legislativo nº 238, de 27 de novembro de 1841, mais tarde, regulamentado pelo Decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1947. A data de 13 de agosto de 1848 vem a ser, pois, o marco inicial da existência dessa Casa (Azevedo, 1950 p. 81).

Curioso observar que obras famosas como "Harold en Italie", de Hector Berlioz, e a "Sonata per la Grand Viola e Orchestra", de Niccolò Paganini, já haviam sido escritas à época da criação do nosso Imperial Conservatório de Música.

A difusão do sinfonismo começou muito tardiamente entre nós. Só no começo deste século é que o grande mestre Francisco Braga ensaiou os primeiros passos na divulgação do repertório sinfônico. Nossas principais orquestras têm, em média, 60 anos de existência.

Desde 1920, compositores como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnierî, Radamês Gnattali, Guerra-Peixe, entre outros, escreveram obras em que a parte da viola exige do violista conhecimento profundo do instrumento. No entanto, o ensino da viola era ministrado por professor da cadeira de violino. Havia, então, consenso em considerar a viola sîmilar ao violino.

Diante de todo esse campo adverso à realizaçãõ de um trabalho como este, acreditamos, com ele, poder resgatar uma pequena contribuiçãõ ao instrumento, deixada por compositores brasileiros deste sêculo, e ocupar um espaço, apõs o longo vazio em que ele foi esquecido por aqueles que o viam ou o vêem em situaçãõ reversa.

A B S T R A C T

Upon writing a work which analyzes the history, the technique and the teaching of the bow viola, one has to face total lack of a specific Brazilian bibliography. In addition to this, there is the fact that the teaching of the viola is more or less 100 years behind the teaching of other instruments.

The viola became a major subject at the school of Music at U.F.R.J. (Federal University of Rio de Janeiro) in 1988, while in Europe, it had been a major since the end of the 19th Century.

The foundation of the School of Music at U.F.R.J. happened in 1848, when Francisco Manuel da Silva inaugurated the classes at the Conservatory, which the Imperial Governmente authorized to found, through the passing of the Decree n° 238, of November 27, 1841. This Decree was regulated by the Decree n° 496, of January 21, 1947. The date of August 13, 1948 happens to be, then, the initial mark of the existence of this House (Azevedo, 1950, p. 81).

It is worthwhile mentioning that famous works like "Harold en Italie", by Hector Berlioz and the "Sonata par la Grand Viola and Orchestra" by Niccolò Paganini were written at the time our Imperial Conservatory of Music was founded.

The spreading of the symphonism started very late among us. It was not before the beginning of this Century that the great master Francisco Braga took the first steps into the divulgation of the symphonic repertoire. Our princi-

pal orchestras are, in average, 60 years old.

Since 1920, composers like Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Guerra Peixe, among others, have been writing works in which the parts for the viola demand a deep knowledge of the instrument from the violist. However, the teaching of the viola was done by violin teachers, which leads us to infer that the viola was considered similar to the violin by all.

In spite of all these obstacles, which come up against the accomplishment of this work, we believe we are giving out a contribution to this instrument and, this way, we are stopping a gap, after so much time the viola has been forgotten by those who saw it, or still see it, in a reversed way.

S U M Á R I O

	Página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	xi
LISTA DE FIGURAS	xii
LISTA DE ANEXOS	xiii
I. INTRODUÇÃO	1
II. DESENVOLVIMENTO	3
<u>Parte I</u>	
Capítulo I. "Quem conta um conto, aumenta um ponto".....	5
Capítulo II. Achados e perdidos	12
Capítulo III. O Barroco e o nascimento de um "Super Star"	16
Capítulo IV. A longa caminhada para a vitória	25
<u>Parte II</u>	
Capítulo I. Mosqueteiros reais	36
Capítulo II. "Nem tudo que reluz é ouro".....	42
III. CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
A N E X O S	52

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo	Página
1. Ária bretã que se tocava no "cróuth"	9
2. Sinfonia Fantástica op. 14 - Berlioz.....	28
3. Sinfonia nº 5 (Reforma) op. 107 - Mendels- sohn	29
4. Abertura da Ópera Taunhauser - Wagner	30
5. Don Juan, Poema Sinfônico, o. 20 - Strauss	31
6. Concert Piece - Georges Enesco	38
7. Sonata para viola-solo, op. 25 nº 1, IV mo- vimento - Paul Hindemith	39
8. Concerto para viola e orquestra (Der Schwa- nandreher) início do I movimento	40

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
1. Ravanastron	5
2. Omerti	6
3. Kemangeh à gouz	6
4. Rebab árabe	7
5. Crouth	9
6. Vièle d'archet (reprodução do sec. XIII)....	13
7. Viola	13

LISTA DE ANEXOS

Anexo:	Página
1. Catálogo da música brasileira para viola...	53

I - INTRODUÇÃO

É de um país da Ásia (Índia) a origem dos instrumentos de arco. Há aproximadamente 4000 anos, Ravana, rei de Ceylan, inventou a "ravanastron". De lá até Venâncio Fortunato — século VI d.C. — foram lentíssimas as modificações pelas quais passaria o "ravanastron".

Misto de poeta e músico, os menestréis da Idade Média tinham, como instrumento favorito, a "vièle d'archet". Com o Renascimento — movimento de renovação cultural e começo da era moderna — a luteria tomou foros de arte e, a partir da "vièle d'archet", os "luthiers" criaram a viola atual.

Com o aparecimento do violino, durante o Barroco, a viola — rainha que fora dos instrumentos de arco — ce-
deu espaço ao violino, que se transformou em "Super Star", deixando a viola de calça curta.

Não fosse a música de câmara, através das obras de Haydn, Mozart e Beethoven — este último com maior relevo — a viola não teria se desenvolvido técnica e artisticamente na extensão em que a criação composicional do século XX a colocou.

II - D E S E N V O L V I M E N T O

P A R T E I

CAPÍTULO I

"QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO..."

Foram precisos 3500 anos, aproximadamente, para que o "ravanastron" (fig. 1) — atribuído ao rei de Ceylan, Índia — pudesse, através de um lento desenvolvimento que chegou até a Idade Média, atingir o nível de aperfeiçoamento artesanal da "vièle d'archet". No entanto, nada impediu que o grande pintor renascentista Raffaello Sanzio (1483-1520), colocasse nas mãos do deus grego, Apolo, um violino: Domenico Zampieri, também pintor e arquiteto (1581-1641), deixou registrado, em um de seus quadros que está no museu do Louvre, a virgem-mártir do século III, Santa Cecília, tocando a "viola da gamba".

... Deixando de lado as maravilhas da imaginação dos mais ilustres pintores e escultores, somos impelidos a aceitar a origem do arco através do legendário e esquemático 'ravanastron', primeiro instrumento de arco, cuja invenção, atribuída a Ravana, rei de Ceylan, remontaria há mais de 2000 anos antes de Jesus Cristo¹ (Lavignac, Albert & Laurencie, Leonel de la — Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, 1925, p. 1753).

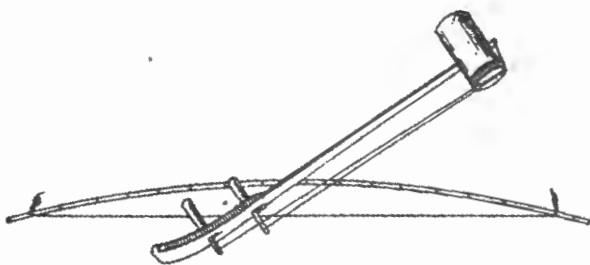


Fig. 1 - "Ravanastron"²

O "ravanastron", pouco a pouco, se metamorfoseou em "ravana", "ruana", até a chegada do "omerti" (fig.2) que era

formado pela metade de um coco vazio e a sua abertura é coberta por pele de gazela ou por uma finíssima folha de madeira. Tal como o 'ravanastron', possui uma haste comprida e duas cordas³ (Pasquali, G. & Principe Remy, 1952, p. 1).

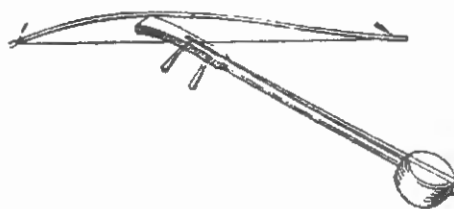


Fig. 2 - "Omerti"

Mais tarde — agora na Arábia e não mais na Índia — o "omerti" serve de modelo para a criação de "kemangeh à gouz" (fig. 3).

Segundo Villoteau (in Lavignac, A. & Laurencie, L. de la, 1925) o "Kemangeh" é persa, "... pois a Pêrsia antiga tocava a Índia pelo leste, e as relações dessas duas grandes regiões aparecem por toda a parte da história"⁴ (p.1754).

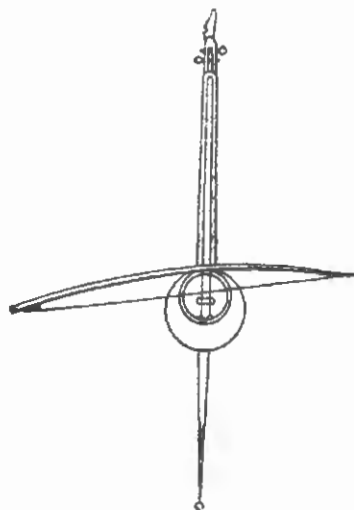


Fig. 3 - "Kemangeh à gouz"

Interessante observar que o "kemangeh" construído "com a metade de um coco vazio perfurado simetricamente no fundo, uma pele e duas cordas"⁵ (Pasquali, G. & Principe, Remy, 1952, p. 1-2), traz no final de sua caixa harmônica uma ponta de ferro que serve para apoiar o instrumento no chão. Esta ponta de ferro nada mais é do que o espigão do violoncelo de hoje. Mui generosamente, sua invenção é atribuída ao belga Servais.

O "rebab árabe" (fig. 4) é mais um passo à frente no aperfeiçoamento dos instrumentos de arco.

Tem uma, duas ou três cordas. Os árabes chamam a de duas 'rebab dos cantores', e 'rebab dos poetas' a de uma corda, usado para impedir que a voz dos narradores ou improvisadores saia do tom. É tocado como o violoncelo e, do mesmo modo que o 'kemangeh a gouz', se apoia no chão com uma ponta de ferro⁶ (ibidem).

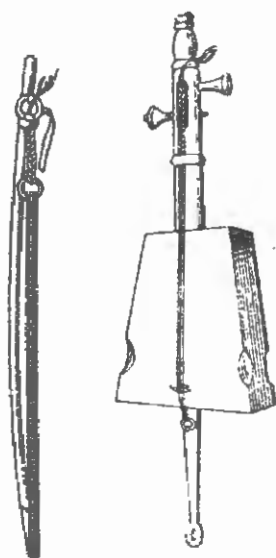


Fig. 4 - "Rebab árabe"

Diversos outros instrumentos como o "nefer", a

"lyra grega", e "rebab tuneccione y argeline", o "sarok", a "gigue", etc. contribuíram, certamente, para o desenvolvimento dos instrumentos de arco.

A Espanha, do século VIII, recebia através dos mouros, o "rebab árabe". Entretanto, no século VI, a "crouth" (fig. 5) era usada pelos

*Bardos (casta sacerdotal dos povos celtas) e comum na Bretanha, Escócia, Gales e Irlanda, para acompanhar os cantos religiosos e profanos. (...) Um cavalete plano impedia ao arco tocar uma só corda separadamente*⁷ (Pasquali, G. & Príncipe, Remy, 1952, p. 2).

Não se conhecia, em toda a Europa, o uso do arco. Os instrumentos de cordas ou eram pinçados (beliscados com os dedos) ou percutidos.

Até os dias atuais, nenhum autor apresentou prova documental sobre a época exata da chegada dos instrumentos de corda no Ocidente.

*... desde os últimos anos do século VI, o emprego do arco no Ocidente, sem ter a menor prova de que o arco de Ravana fosse importado por qualquer trovador árabe no norte da Europa, mas com algumas razões para acreditar que os bretões da Grande Bretanha o tivessem imaginado, nos primeiros séculos da era cristã, para produzir vários sons simultâneos e prolongados sobre sua nova lira tri-corda, o 'crouth', cantado por Santo Fortunato*⁸ (Lavignac, A. Laurencie, L. de la, 1925, p. 1754).

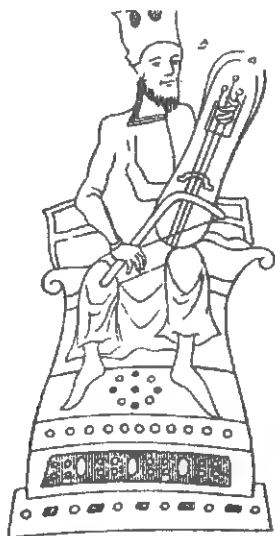


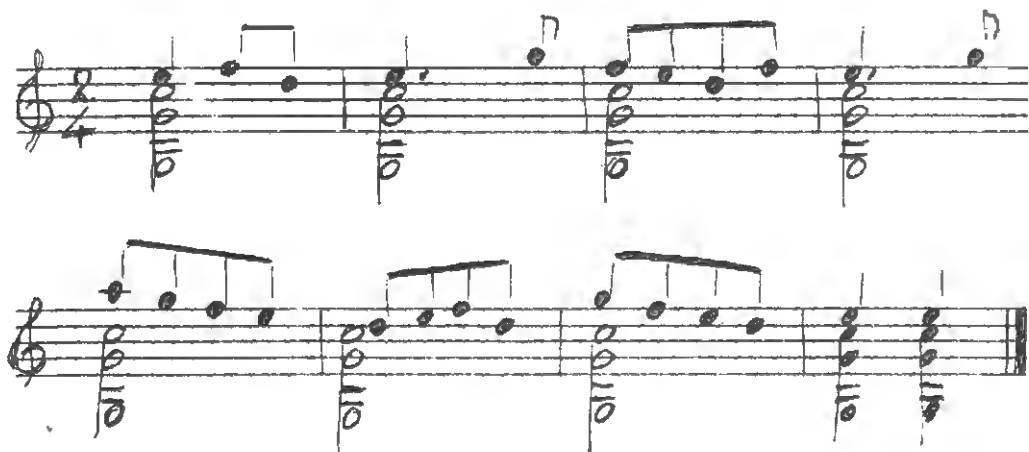
Fig. 5 - "Crouth"
(de uma reprodução do sec. X)

As várias modificações por que passou o "primeiro instrumento de corda friccionada do Ocidente, o crouth"⁹, levou, paulatinamente, à "vièlle", pois "a 'vièlle' de arco parece ser o mais perfeito sucedâneo do crouth"¹⁰ (ibidem).

O "crouth" chegou a ter seis cordas e, consequentemente, várias afinações.

O exemplo abaixo é de uma velha ária bretã que se tocava no "crouth", segundo Tolbecque (p. 4).

Exemplo 1



NOTAS - Capítulo I

1. Laissant de côté les merveilles de l'imagination des plus illustres peintres et sculpteurs, nous en sommes réduits à ne connaître l'origine de l'archet que par le légendaire et schématique "ravanastron", premier instrument d'archet dont l'invention attribuée à Ravana, roi de Ceylan, remonterait à plus de 2000 ans avant J.C. (Lavignac, Albert & Laurencie, Lionel de la. - Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, 1925, p. 1753).
2. É formado por uma haste grossa de bambu e pela pele de cobra esticada sobre uma de suas aberturas. Tinha duas cordas de seda. ... O arco era de bambu com crinas. (Pasquali, Giulio & Principe, Remy. El Violin - Manual de Cultura y Didactica Violinistica, 1952, p. 1).
3. Formado con la mitad de un coco vacio cubierta su abertura por una piel de gacela o bien por una sutilisima hoja de madera. Lo mismo que el "ravanastron", su mango es largo y tiene dos cuerdas (ibidem).
4. Puis la Perse encienne touchait à l'Inde par l'est, et les rapports de ces deux grandes contrées se montrent partout dans l'histoire (Lavignac, Albert & Laurencie, Lionel de la. - Op. cit, p. 1754).
5. Con la mitad de un coco vacio simetricamente perforado en el fondo, la piel y dos cuerdas (Pasquali, Giulio & Principe, Remy Op. cit, p. 1-2).
6. Tiene una, dos o tres cuerdas. Los árabes llaman al de dos cuerdas "rebab de los cantores", y, "rebab de los poetas", al de una cuerda, usado para impedir que la voz de los narradores e improvisadores se salga de tono. Se toca como el violoncelo, y, lo mismo que el "kemangek à gouz", se apoya en el suelo con un puntal de hierro (Ibid)

7. Bardos (casta sacerdotal de los pueblos celtas), común en Bretania, Escocia, Gales e Irlanda, para acompañar los cantos religiosos y profanos. ... un puentecillo plano impedía al arco tocar una sola cuerda por separado (Pasquali, Giulio & Principe, Remy - Op. cit, p. 2).
8. ... dès les dernières années du VI^e siècle, à l'emploi de l'archet en Occident, sans avoir la moindre preuve que l'archet de Ravana fut importé par quelque ménestrier arabe dans le nord de l'Europe, mais avec quelques raisons de croire que les Bretons de Grande-Bretagne l'avaient imaginé, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, pour produire plusieurs sons simultanés et prolongés sur leur nouvelle lyre tri-corde, le crouth, chanté par Saint Fortunat (Lavignac, A. & Laurencie, L. de la. - Op. cit, p. 1754).
9. premier instrument à corde frottées de l'Occident, le crouth (Ibidem, p. 1756).
10. ... la vièle d'archet parait bien être le plus parfait succédané du crouth... (Ibidem).
11. Tolbecque. Art du Luthier, p. 4.

CAPÍTULO II

ACHADOS E PERDIDOS

A música e a poesia dos *"menestréis populares e dos trovadores cortesãos"* (Andrade, Mário de. 1951, p.62), tiveram uma grande influência na música da Idade Média. *"Os compositores artistas principiam introduzindo com frequência elementos populares em suas obras e modificam muito a severidade religiosa anterior"* (ibidem). Por isso, mereceram do Papa João XXII, uma Bula "tremenda" (1322), *"condenando os discípulos da nova escola, por abandonarem o cantochão"* (ibidem). Era muito forte a inquietação nascente; de nada adiantou a Bula papal.

Nos setores da criação artística, sentia-se a necessidade de profundas mudanças. Criou-se a "Arte Nova" em reação ao que chamaram de "Arte Antiga". Desenvolveu-se o Humanismo. *"Tempo de descobrimentos variados. A lucubração estética se manifesta, pode-se dizer que pela primeira vez na Civilização Cristã"*. Descobre-se *"a dialética grega, os estetas antigos"* e cai-se

no raciocínio e na discussão estética. (...) Agora os problemas estéticos inundam os cenáculos principescos onde os artistas vivem, e toda a gente discute como se deve fazer arte (idem, 1951, p.64-65).

Os artesãos, construtores de instrumentos de arco, pressionados pela imensa força criadora do Renascimento,

transformaram a "vièle d'archet" (fig. 6) — que existia desde o século X — na viola (fig. 7).

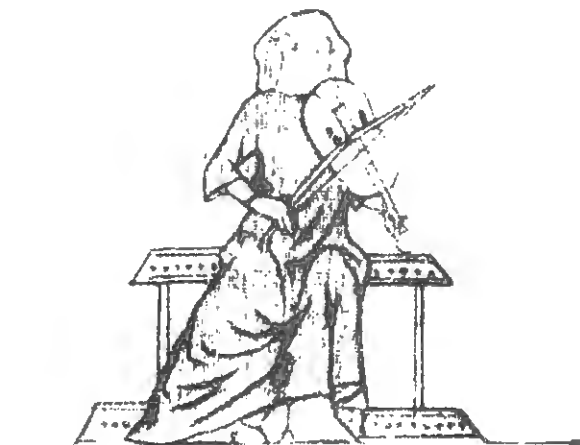


Fig. 6 - "vièle d'archet"
(de uma reprodução do séc. XIII)

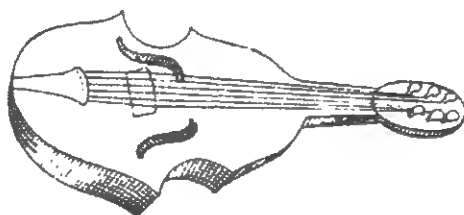


Fig. 7 - Viola

O momento é propício para o aparecimento de diversos tipos de violas. "... suas dimensões, número de cordas e posição que se adotava para tocá-las possuem diferentes nomes:

Posta entre os braços

- 1) viola de braço e ombro,
- 2) viola de amor;
- 3) quintõn o dessus de viola.

Posta entre os joelhos

- a) viola de gamba;
- b) bajo de viola o viola violõn;
- c) viola bastarda;
- d) viola bordõn o baritono
- e) viola pomposa;

f) *lira o. acorde de gamba*"¹ (Pasquali, Giulio & Principe, Remy. 1952, p. 6).

Os timbres dos instrumentos de arco, favoreciam as mudanças de colorido entre grupos instrumentais. O claro-escuro, conquista do Renascimento, foi decisivo para as ambientações orquestrais posteriores. A música instrumental ganhava, pouco a pouco, o espaço que fora somente da música vocal. E mais, como diz Lancelotti (1947):

*O aparecimento dos instrumentos do tipo viola, cuja técnica de construção se vai aprimorando constantemente, e o surgimento de **tratados**, que vão sistematizando ao tempo que enriquecendo-lhe a arte de sua execução, são fatores de relevante importância no nascimento e auge da música do Renascimento, que se fará cada vez mais instrumental.*

*(...) os tratados fundamentais de Sebastião Virdung, e de Schlick, e o também famoso **tratado** de Martim Agrícola 'Musica Instrumentalis deudach', cujos estudos são imprescindíveis ao conhecimento da história dos instrumentos da época e que contêm regras para a correta execução das violas*² (p. 24-25)

Dã-se uma caminhada precisa para o Barroco e, com ela, o nascimento do violino, descendente direto das violas, "e de cuja família descendem também os restantes instrumentos modernos de arco"³ (ibidem).

NOTAS - Capítulo II

1. ... sus dimensiones número de cuerdas y posición que se adoptaba para tocarlas, llevan diferentes nombres:

Puesta entre brazos:

- 1) viola de brazo y hombro;
- 2) viola de amor;
- 3) quintón o dessus de viola.

Puesta entre rodilhas:

- a) viola de gamba;
- b) bajo de viola o viola violón;
- c) viola bastarda;
- d) viola bordón o barítono;
- e) viola pomposa;
- f) lira o acorde de gamba (Pasquali, G. & Principe, R. p.6).

2. El perfeccionamiento de los instrumentos del tipo viola, cuya técnica constructiva se va afinando de más en más y la aparición de "tratados" que van sistematizando, al par que enriqueciéndole, el arte de su ejecución, son factores de relevante importancia en el nacimiento y auge de la música del Renacimiento, que se hará cada vez más instrumental.

... los tratados fundamentales de Sebastián Virdung, el de Schlick, el justamente famoso de Martín Agricola — Musica Instrumentalis deudsch — son imprescindibles para el conocimiento de la historia de los instrumentos de la época y que contiene reglas para la correcta ejecución de las violas (Lancelotti, Mario A., 1947, p. 24-25).

3. y de cuya familia descienden también los restantes instrumentos modernos de arco (ibidem, p. 25).

CAPÍTULO III

O BARROCO E O NASCIMENTO DE UM "SUPER STAR"

"... se transformava a luteria, não sem qualquer resistência dos antigos violistas"¹ (Garnault, P., p. 1753).

Apasionadamente, a Renascença estudou a antiguidade, e, nesta paixão, quase que subserviente, acabara por perceber que os gregos usavam a poesia e o canto para expressar sentimentos. Era o embrião de uma atmosfera artística que emergia, pontuada de conflitos entre o místico e o profano, de onde nasce a Ópera.

Durante o crepúsculo do Renascimento, Brescia e Cremona, cidades da Itália, criaram escolas de luteria que ficaram famosas. A importância dessas escolas, no desenvolvimento da música continuam até os nossos dias. Elas estão intrinsecamente ligadas à construção de todos os instrumentos de arco.

A constante evolução harmônica da música, a preocupação com a expressão, os progressos das escolas de luteria e as dúvidas e questionamentos sobre a religião transformaram-se em elementos fundamentais para o aparecimento do Barroco na música.

A música que os instrumentistas tocam, se torna cada vez mais instrumental e vai formando um estilo prõ-

prio, a medida que se afasta do vocal, por um caminho preparado pelos instrumentos polifônicos² (Lancelotti, Mário A., 1947, p. 17).

A palavra violino aparece pela primeira vez, na França, em 1529: "violon".

... o violino fôra um instrumento desprezado, so usado por mendigos ou para acompanhar a dança de embriagados na taverna e de camponeses na aldeia; instrumento que passava por 'obsceno', de uso proibido na igreja ou em salão de gente bem educada (Carpeaux, O. M., 1958, p. 73).

... somente de contrabando entra nas Cortes e, quando o consegue oficialmente, seus executantes, os violinistas, tinham que pertencer a cavalaria, antes de ingressar na 'câmara'³ (Lancelotti, Mario A., 1947, p. 26).

As violas, instrumentos "com os quais se entretêm os nobres, os comerciantes e outras pessoas virtuosas"⁴ (ibidem) reinavam.

A Itália e a França estavam na vanguarda do desenvolvimento da música. A Alemanha, que só mais tarde ocuparia esta posição, vinha a reboque do que acontecia naqueles países. Tal fato é provado muito bem no inventário realizado da orquestra "de la Corte de Berlin em 1667" onde constam

17 violas, 1 violino, 2 pandoras, 1 harpa, vinte e um instrumentos de corda (inclusive dezoito de arco) contra um de sopro. E ainda este último exemplar tinha sido comprado recentemente⁵ (Sachs, Curt, 1947, p. 336).

Na verdade, tal formação seria impossível na Itália ou na França, onde, a esse época, 1667, o violino já havia saído de sua obscuridade. Este inventário mostra, também, a sensível mudança na preferência pelos instrumentos de arco, pois, no inventário de 1582, da mesma orquestra, "os instru-

mentos de sopro perfaziam 85 por cento do total"⁶ (ibidem).

... *Giovani Gabriele*, que parece ter sido o primeiro compositor que prescreveu determinados instrumentos para suas partituras, escreve, em sua *Sacrae Synphoniae* (1597), uma parte para violino; porém, como tinha uma clave de contralto e descia além do sol, se vê que é uma parte para viola. Também *Lodovico Zacconi* em sua '*Pratica de música*' (publicada pela primeira vez em 1592), inclui o termo violino tanto para o violino como para a viola' (ibidem, p. 341).

Com Monteverdi — renovador de gênio, um dos maiores, se não o maior da história da música — a homofonia substitui a polifonia "... na ópera, na música sacra e na música instrumental" (Carpeaux, 1958, p. 72). Foi ele "o primeiro que soube exprimir a tristeza, o desespero, a paixão, o triunfo" (ibidem, p. 54-55). Convém observar que, no final do Barroco, aconteceu o retorno à polifonia sem, contudo, causar danos à continuidade da homofonia dominante.

Na França, Lully, italiano de origem, é o criador da ópera francesa. Aos "24 violons du roi", acrescenta Lully um pequeno grupo de instrumentos de sopros, criando a estrutura da orquestra moderna, que foi usada por ele "para fazer executar, antes das óperas, uma 'sinfonia', isto é, uma 'abertura': a forma chamada de 'ouverture française'" (ibidem, p. 60).

A criação da "ouverture française", Lento-Allegro-Lento, vai contribuir para a evolução das formas "Abertura" e "Sinfonia".

Através do uso das danças na ópera francesa, Lully dedica "atenção especial à Suite, que por ele se tornou, quase, um gênero especialmente francês" (ibidem). O violino, à medida que novas formas musicais iam surgindo, tem a preferência dos

compositores. A partir do "Concerto Grosso", "gênero típico da música barroca", os instrumentos solistas — quase sempre o violino e, eventualmente, oboé, flauta ou violoncelo — alçam vôos rumo a uma virtuosidade que as violas ainda não haviam alcançado.

A viola, "intercalada entre a melodia dos violinos e o acompanhamento dos baixos, tinha um papel sem importância" (Sachs, Curt, 1947, p. 345).

O timbre brilhante do violino, vigoroso e cheio de expressividade, somado às dificuldades de execução que encontravam os violistas com o tamanho das violas, contribuiu enormemente para o desinteresse dos compositores pela viola como instrumento solista.

... violinistas aposentados não querendo amoldar-se ao seu formato, tamanho grande, a fizeram reduzir. Chegou-se até a encurtar preciosos exemplares antigos. O instrumento não está sempre claramente designado pelos compositores? (ibidem).

A gradual introdução nesse período, 1660-90, do menor tipo de viola, que oferece maior facilidade técnica para o executante, é difícil de explicar. A música impressa desse período não fornece pista. A mais antiga parte importante de viola, o 'XII Concerto Grosso' de Corelli, publicado em 1712, poderia facilmente ser tocado em uma Gasparo ou Amati, e em uma performance de equilíbrio do som seria incomparavelmente melhor, preservado pelo tom da viola maior. Mesmo mais tarde, no tempo de Haendel, o compasso das partes de viola raramente necessitava de mudança da mão sobre a primeira posição. Em decorrência, nenhuma dificuldade havia no uso da grande viola. É também impressionante observar o quão pequena é a quantidade de música da câmara que inclui uma parte para viola, de 1683, a data da mais antiga composição de Corelli ("XII trios para dois violinos e baixo") até quase o século seguinte, quando Boccherini e Haydn foram garantindo a sua permanência no quarteto de cordas¹⁰ (Hill W. Henry, 1902, p. 96).

O genial "luthier" Antonio Stradivari chegou a cons-

truir violas de dimensões muito grandes, aproximadamente 47 cm, como é o caso da famosíssima "Tuscan" "... conservada no Instituto Musical de Florença, é de dimensões muito grandes, excedendo aquelas de Gasparo e Amati"¹¹ (ibidem, p. 98). Chegou-se mesmo, "... entre 1700 e 1750, houve quase uma paralização na construção da viola em todos os países. Isto coincide com a falta de composições para música de câmara no período em que não foi incluída a viola"¹² (ibidem, p. 100).

Assim, o violino se torna o "Super Star" dos instrumentos de arco, chegando mesmo a ser considerado o rei dos instrumentos:

...o violino passou a ser reconhecido como primeiro e mais importante dos instrumentos de corda, enquanto a viola ocupava menos a atenção dos construtores.

... Nós podemos mencionar que nem Joseph Guarnerius filius Andrae, Joseph Guarnerius del Gesù, nem Carlo Bergonzi fizeram uma única viola. David Tecchler, de Roma, o construtor de tantos violoncelos, fornece uma informação que é aqui interessante, quando ele registra, à margem de sua etiqueta, datada de 1730, 'La terza viola'. Portanto, por mais de quarenta anos de trabalho, ele fizera apenas três violas¹³ (ibidem, p. 107).

De nada adiantou a defesa que o advogado francês, Hubert Le Blanc publicou: "Defesa do baixo de viola contra as usurpações do violino e as pretensões do violoncelo".

... O violoncelo, que até agora tem sido considerado como um ente miserável, odioso e digno de piedade, cuja sorte era morrer de fome por falta de alimento, agora acredita que receberá muitas carícias em lugar do baixo de viola: já está implorando uma bem-aventurança que lhe fará chorar de ternura.

... as cordas grossas que exigem uma pressão exagerada do arco e uma tensão que as torna estridentes.

... como não são capazes de competir com o toque delicado da viola, com sua ressonância eufônica em lu-

gar apropriado, onde seus atrativos possam ser cuidadosamente apreciados e impressionar intimamente, recorrem ao expediente de situarem-se numa sala imensa, capaz de produzir efeitos tão danosos à viola como favoráveis ao violino¹⁴ (Sachs, Curt, 1947, p. 343).

NOTAS - Capítulo III

1. ... se transformait la lutherie non sans quelque résistance des enciens violistes (Garnault, Paul, 1925, p. 1753).
2. La música que los instrumentistas tocan se vuelve más y más instrumental y se va formando um estilo propio a medida que se aleja del vocal por una vía preparada ya por los instrumentos polif onicos (Lancelotti, Mario A., 1947, p. 17).
3. ... sólo de contrabando entra en las Cortes y cuando lo logra oficialmente, sus ejecutantes, los violinistas pertenecer an a "l'ecurie" antes de formar parte de la c amara (ibidem, p. 26).
4. con los cuales se entretienen los gentileshombres, comerciantes y otras gentes de virtud (ibidem).
5. ... 17 violas, 1 violín, 2 pandoras, 1 arpa, 1 dulciana, o sea veintiún instrumentos de cuerda (incluyendo dieciocho de arco) contra uno de viento. Y aún este único ejemplar habia sido comprado recientemente (Sachs, Curt, 1947, p. 336).
6. los instrumentos de viento comprendian el 85 por ciento del total (ibidem).
7. Giovanni Gabrieli, que parece haber sido el primer compositor que prescribió determinados instrumentos para sus partituras, escribe en su Sacrae Symphoniae (1597) una parte para violino; pero como tenía una clave de contralto y descendía más allá del sol, se ve que es una parte para viola. También Lodovico Zacconi en su Prattica di musica (publicada por primera vez en 1592), incluye en el término violino tanto al violín como a la viola (ibidem p. 341).

8. intercalada entre la melodíe de los violinos y el acompañamiento de los Bajos, tenía un papel sin importancia (Sachs, Curt, 1947, p. 345).
9. ... violinistas jubilados que no queriendo amoldarse al tamaño grande, la hicieron reducir. Hasta se llegó a acortar preciosos ejemplares antiguos. El instrumento no está siempre claramente designado por los compositores (ibidem).
10. ... The gradual introduction about this period, 1600-90, of the smaller type of viola, which offers greater technical facility to the performer, is difficult to account for. The printed music of the time provides no clue, for the earliest important viola part, that of Corelli's "XXI Concerti Grossi", published in 1712, could be quite easily played on a Gaspare or Amati, and in a performance the balance of sound would be incomparably better preserved by the tone of large viola. Even later, in the time of Haendel, the compass of viola parts seldom, if ever, necessitated the shifting of the hand above the first position; therefore no difficult was presented by the use of a large viola. It is astonishing, too, to observe how small is the quantity of chamber music, which included a part for the viola, written from 1683, the date of Corelli's earliest composition "XII Trios for Two Violins and Bass" until nearly a century later, when Boccherini and Haydn were ensuring permanency for the string quartet (Hill, W. Henry, 1902, p. 96).
11. preserved in the Musical Institute of Florence is of extremely large dimensions, exceeding those of Gasparo and Amati (ibidem, p. 98).
12. between 1700 and 1750 there was almost a cessation of violamaking in all countries: this coincides with the death of chamber music composed at this period in which the viola was given a part (ibidem, p. 100)

13. ... the violin having come to be recognized as the leading and most important of the stringed instruments, the viola occupied the attention of makers less and less.

... We may mention that neither Joseph Guarnerius filius Andreae, Joseph Guarnerius del Gesù, nor Carlo Bergonzi appears to have made a single viola. David Tecchler of Rome, the maker of so many fine violoncellos, gives a little side information which is of interest here, when he records on the margin of his label, dated 1730, 'La terza viola'. This in upwards of forty years his working life he had made only three violas (ibidem, p. 107).

14. ... El violoncelo, que hasta ahora ha sido considerado como un ente miserable, odioso y digno de piedad, cuya suerte era morir de hambre por falta de alimento, ahora cree que recibirá muchas caricias en lugar del bajo de viola: ya está impetrando una bienaventuranza que le hará sollozar de ternura.

... las gruesas cuerdas que exigen una presión exagerada del arco y una tensión que las hace estridentes!

... como no son capaces de contender con el toque delicado de la viola, con su resonancia eufónica en un lugar apropiado en el que sus atractivos puedan ser cuidadosamente apreciados e impresionar intimamente, recurren al expediente de situarse en una sala inmensa capaz de producir efectos tan deniños a la viola como favorables al violín (Sachs, Curt, 1947, p. 343).

CAPÍTULO IV

A CAMINHADA PARA A VITÓRIA

*"Essa quase-hibernação da viola pode se compreender à luz do contexto histórico e estilístico"*¹ (Frederic Lainé).

O subjetivismo, a liberdade na escolha de assuntos para a criação, o lirismo, o culto ao individualismo, a imaginação e a expressão dos sentimentos se aglutinam na formação de monumental avalanche, que servirá de oposição ao rigor das regras do Classicismo. Apelo da emoção versus razão. É o Romantismo, final do século XVIII e XIX.

Inúmeras obras de compositores importantes privilegiaram a viola; dentre elas, "Concerto Brandeburgo" de Bach, "Sonatas e Concerto em sol maior" de Telemann, "Duos" para violino e viola Kv 423 e 424; "Sinfonia Concertante" para violino, viola e orquestra Kv 364; "Trio" para Clarineta, viola e piano Kv 498; os trabalhos da escola de Mannheim dos Stamitz, pai e filho; "Sinfonia Concertante" para viola e Contrabaixo de Dittersdorf; "Concerto em Fá maior" de Hoffmeister. Este conjunto de obras não foi suficiente para que a viola ocupasse lugar de destaque como instrumento solista.

Sua tessitura mediana e de colorido melancólico contribuiu para que o violino, de voz aguda e brilhante rivalizasse com os ídolos das épocas Barroca e Clássica: os so-

pranos "castratis" ou femininos. No entanto, esta mesma voz, de tessitura mediana, iria lhe proporcionar posição de relevo na trama contrapontística das obras de câmara.

O "deus" Bach, por

vários anos violinista na orquestra do duque de Weimar, porém, quando para seu próprio regalo organizava quartetos de corda, preferia reservar-se a parte da violeta. Ficava desse modo, dizia ele, no centro da harmonia, e podia ver melhor ou, mais propriamente ouvir, o que se passava à sua esquerda e à direita² (Bach, Ana Madalena, 1958, p. 69).

Essa mesma preferência tinham Mozart, Beethoven e Schubert.

Na sua origem, o quarteto de cordas era tratado como um concerto para violino solo com acompanhamento dos demais. Os primeiros quartetos de Haydn têm essa característica. Mozart avança a partir dos últimos quartetos de Haydn. É com Beethoven, no entanto, que o quarteto de cordas ganha sua plenitude na forma e na igualdade do trato das partes de cada instrumento. A viola, obstinadamente, caminha para a sua recuperação. Encontra no Romantismo seus maiores defensores. Berlioz, no seu famoso "Tratado de Instrumentação e de Orquestração", escreve:

De todos os instrumentos da orquestra, a viola é o instrumento cujas excelentes qualidades foram negadas durante muito tempo. A viola é tão ágil quanto o violino: o som das cordas graves possui um colorido penetrante, particular; suas notas agudas brilham com acentos dolorosamente apaixonados, e seu timbre, em geral profundamente melancólico, difere de todos os instrumentos de arco. Entretanto, por muito tempo ela não foi utilizada e, quando o foi, teve uma aplicação medíocre, a mais comum, dobrar a oitava superior a parte do Baixo³ (Berlioz, Hector, 1952, p. 34).

Berlioz conta, nas suas "Memórias", que Paganini - depois de ter ouvido sua "Sinfonia Fantástica" "na qual o te-

ma da viola está presente em toda a obra"⁴ (Pasquali G. & Principe, Remy, 1952, p. 100), lhe faz uma encomenda de uma composição para viola-solo e orquestra. No entanto, H. Henry (1902) no seu livro "Antonio Stradivari - his life and work", diz:

Nos primeiros anos do século dezenove, este instrumento era da coleção do senhor Stephenson, um banqueiro, e mais tarde passou para as mãos de Corsby, um comerciante de instrumento que, em 1832-33, a vendeu para Paganini, permanecendo a viola com o grande violonista até sua morte, quando foi comprada por Vuillaume. Em 1833, a apreciação da viola por Paganini foi a causa de seu pedido a Berlioz, para que escrevesse um solo para ele, 'Les derniers instants de Marie Stuart'. (...) Berlioz, felizmente, foi logo depois inspirado com matéria mais valiosa a 'Sinfonia Harold en Italie' (...) Paganini, entretanto, como fora previsto por Berlioz, não aprovou a parte, nem a executaria⁵ (p. 105-6).

A "première de 'Harold en Italie'" aconteceu em Paris, 1834, tendo como solista o famoso violista e violinista francês Chrétien Uhren, primeiro viola-solo da Ópera de Paris.

Nessa época, apesar do interesse de grandes violonistas "virtuosi" e de compositores, a viola teve, como principais intérpretes nas orquestras, músicos "mediócras que o viam em seu ofício apenas um último recurso para uma carreira profissional"⁶ (Lainé, Frédéric).

As obras do Romantismo para orquestra exigiam, cada vez mais, dos violistas, grande domínio técnico do instrumento.

Exemplo 2

Allegro assai. (♩ = 67)

senza sord.

ff *ff*

63 Allegro. (♩ = 104) Fl.

cresc. *mf*

64 *cresc.*

ff *a. r. a.*

65 (♩ = ♩.)

p *f*

Campane. (Glocken.)

pp *f*

(Berlioz, H., "Sinfonia Fantástica" op.14 -
Allegro assai - ♩ = 67)

Exemplo 3

The musical score is divided into two systems. The first system begins with the tempo marking "Andante." and includes dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp*. It features various musical notations including slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 4, 1, 2). The second system starts with the tempo marking "Allegro con fuoco." and includes dynamics like *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*. It contains more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with markings like "non legato" and "pius".

(Mendelssohn, F., "Sinfonia nº 5 'Reforma'" op. 107 -
Allegro con fuoco).

Exemplo 4

VIOLA

267

270

Molto vivace

273

278

283

290

293

297

301

308

div.

pizz.

318

L

pizz.

327

(Wagner, "Abertura da Ópera Taunhauser" -
Molto vivace).

Estes exemplos, escolhidos entre centenas de outro, mostram, muito bem, que não era mais possível a inexistência de cadeiras de viola nas escolas de música.

No Conservatório de Paris, por exemplo, ela foi criada em 1894. Seu primeiro professor foi Theodoro Laforge. Maurice Vieux, considerado o pai das violas, o sucedeu em 1918 e até 1951, ano de sua morte, ele conseguiu formar o centésimo primeiro prêmio de viola no Conservatório. Esta saudável influência européia, especialmente a francesa, na formação musical de nosso país, contribuiu para o estudo da viola entre nós.

NOTAS - Capítulo IV

1. Celle quasi-hibernation de l'alto peut se comprendre à la lumière du contexte historique et stylistique (Lainé, Frédéric, Histoire d'un beau ténébreau).
2. Bach, Ana Madalena (1958, p. 69).
3. De tous les instruments de l'orchestre, celui dont les excellents qualités ont été le plus longtemps méconnues, c'est l'alto. Il est aussi agile que le Violon, le son des ces cordes graves a un mordant particulier, ses notes aigues brillent par leur accent tristement passionné, et son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet. Il a été longtemps inoccupé cependant, ou appliqué à l'emploi obscur autant qu'inutile, le plus souvent, de doubler à l'octave supérieure la partie de Basse (Berlioz, Hector, 1952, p. 34).
4. ... en la cual el tema de la viola penetra em toda la obra (Pasquali, G. & Príncipe, Remy, 1952, p. 100).
5. In the early years of the nineteenth century this instrument was in the collection of M. Stephenson, the banker, and later passed into the hands of Corby, the instrument-dealer, who in 1832-33 sold it to Paganini, the viola remaining with the great violinist until he died, when it was bought by Vuillaume. In 1833 Paganini's appreciation of the viola was the cause of his asking Berlioz to compose a solo for it, "Les Derniers Instants de Marie Stuart ... Berlioz, happily, was soon afterwards inspired with a worthier subject - the Symphony "Harold in Italy" ... Paganini, however, as was anticipated by Berlioz, neither approved of the part, nor would he play it (Hill, W. Henry 1902, p. 105-6).

6. ... médiocres qui ne voient dans son office qu'un dernier recours en vue d'une carrière professionnelle (Lainé, Frédéric, Histoire d'un beau ténébreux). ↓

P A R T E I I

CAPITULO I

MOSQUETEİROS REAIS

"No quarteto ela se torna o mágico que faz nascer a unidade sonora"¹. (Martin, Odile, p.53)

No Romantismo, o cromatismo de Liszt, desenvolvido ao extremo por Wagner, acaba com a hegemonia do sistema tonal. O aparecimento posterior do dodecafonismo (técnica de doze sons), sem quebra da continuidade evolutiva da música - foi a saída que Schoenberg encontrou para a criação musical. As formas foram, também, "postas em causa logo que a sua justificação harmônica cessou de existir"². Prenúncio de um novo mundo sonoro que esteve às portas do caos.

Dentro do quarteto de cordas, "a viola ocupa, desde o começo, um lugar privilegiado, os compositores exigem dela uma virtuosidade não menor que a do primeiro violino"³ (Szernoviez, P., 1985, p. 13). Exemplo significativo são os quartetos de Debussy, Ravel, Bartók, Villa-Lobos, entre tantos outros.

A criação de classes de viola nos conservatórios da Europa - final do século XIX e início do XX - foi de profunda importância para a música de hoje.

Hã, como para o violoncelo, uma 'filosofia' nova de viola, na música de nosso tempo. A Sonata para flauta, viola e harpa, de Claude Debussy, quinta-essência de sua arte, de uma miraculosa liberdade de pro-

pósito e de estrutura, é a origem de um repertório de uma qualidade sem precedente. (...) a viola vem a ser o instrumento favorito dos compositores⁴ (Szernoviez, P., 1985, p. 13).

Em 1906, o compositor romano Georges Enesco, escreve o Concert Piece e dedica-o a Monsieur Th. Laforge. Nesta obra, podemos observar avanços técnicos oriundos, certamente, da criação da classe de viola nos Conservatórios.

O grande mestre Maurice Vieux,

quando um violinista queria passar para viola, lhe pedia para não tocar no violino até sua saída do Conservatório. (...) No Conservatório de Moscou e de Leningrado, todos os violinistas de um nível equivalente ao 1º prêmio do Conservatório Nacional de Paris devem fazer obrigatoriamente um ano de viola, no qual eles não têm o direito de tocar violino⁵ (Martin, Odile, 1983, p. 56).

Exemplo 6

The image displays a musical score for a viola piece, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Key performance instructions are written below the staves:

- Staff 1: *V* (Violin/Viola), *ff* (fortissimo), *Au talon*, *De la pointe, martelé*
- Staff 2: *Au talon*, *De la pointe*
- Staff 3: *V*, *Sans presser*, *Tout l'archet*
- Staff 4: *3* (triplets)
- Staff 5: *4* (quartets)
- Staff 6: *A* (accents)

cont. exemplo 6.

(Georges Enesco "Concert Piece")

Paul Hindemith, concertista e compositor de extraordinária importância na música do século XX, transmuda-se em apóstolo da viola. É em homenagem a ele que Darius Milhaud escreve seu primeiro concerto. Hindemith amplia a literatura da viola de maneira brilhante: três concertos com orquestra, quatro Sonatas para viola-solo, três com piano, além de pequenas peças, inclusive a singela Trauermusik, para viola e cordas.

Exemplo 7

IV

(♩ = 600-640)
 Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache. (Die Ziffern geben an, wieviel Viertel sich zwischen zwei Taktstrichen befinden.)

ont. exemplo 7.

Musical score for Example 7, consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (e.g., 6, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 8b). Some notes are marked with a 'V' above them. The score is written in a complex, non-standard notation style.

(Paul Hindemith "Sonata para viola-solo" op. 25 nº 1 - IV movimento).

Exemplo 8

Solo-Bratsche

I

„Zwischen Berg und tiefem Tal“

Paul Hindemith

Musical score for Example 8, Solo-Bratsche, I, "Zwischen Berg und tiefem Tal" by Paul Hindemith. The score is in 4/4 time and marked "Langsam" (Ad libitum) with a tempo of approximately 60 beats per minute. It features a variety of musical techniques including slurs, ties, and dynamic markings like 'f'.

cont. exemplo 8.

The image displays a handwritten musical score for viola and orchestra, consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a *mf* dynamic and contains several slurs and accents.
- Staff 2:** Features a circled letter 'A' and a *p* dynamic marking.
- Staff 3:** Includes a circled letter 'B', a *f* dynamic, and various fingering numbers (1, 2, 3, 1, 3).
- Staff 4:** Shows a *p* dynamic and includes the numbers '120' above the staff.
- Staff 5:** Contains a circled letter 'C' and a *p* dynamic marking.
- Staff 6:** Continues the notation with a *p* dynamic and includes the numbers '2' and '1' above the staff.

Copyright 1937 by B. Schott's Söhne, Mainz

B.S.S 34584

(Concerto para viola e orquestra (Der Schwan-
 andreher) início do I movimento)

Aí está, em apenas dois exemplos da obra de Hindemith, a constatação da maturidade técnica da viola, podendo mesmo, em nível de igualdade - atirada para longe as frustrações do passado - disputar a preferência do público. Darius Milhaud, Bela Bartók, Martinu, Jolivet, Jean Francais, Radamés Gnattali, Max Reger, Charles Koechlin, Arthur Honegger, Ernest Bloch, Stravinsky, Chostakovitch, Katchaturian, Yula David, Guarnieri, Vaughan Williams, Arnold Bax, French Bridge, William Walton, e tantos outros mosqueteiros reais... que dignificaram a viola.

NOTAS - Capítulo 1 (parte II)

1. Dans le quatuor, il devient le magicien qui fait naître l'unité sonore (Odile Martin, 1983, p. 53).
2. Panorama de l'art Musical Contemporain (p. 15).
3. ... l'alto occupe depuis le début une place privilégiée, les compositeurs exigeant de lui une virtuosité à peine moins grande que celle du premier violon (Szersnoviez, P. 1985, p. 13).
4. Il y a comme pour le violoncelle, une "philosophie" nouvelle de l'alto dans la musique de notre temps. La Sonate pour flûte, alto et harpa, de Claude Debussy, quintessence de son arte, d'une miraculeuse liberté de propos, et de structure est à l'origine d'un répertoire d'une qualité sans précédent.
... l'alto devient l'instrument favori de compositeurs. (ibidem).
5. ... lorsqu'un violoniste voulait passer à l'alto, lui demandait de ne plus toucher à un violon jusqu'à sa sortie du Conservatoire.
... Au Conservatoire de Moscou et de Leningrado tous les violinistes d'un niveau équivalent à celui du 1er. Prix du CNSM de Paris, doivent obligatoirement faire une année d'alto, année pendant laquelle ils n'ont pas le droit de toucher un violon (Martin, Odile, 1983, p. 56).

CAPÍTULO II

"NEM TUDO QUE RELUZ É OURO"

"... preparar um piano sempre me pareceu com desenhar os bigodes de Mona Lisa" (Bério, Luciano, 1981, p. 79).

Só no século XX é que a viola se afirma como instrumento solista, independente de obras como "Sinfonia Concertante" de Mozart, "Harold en Italie" de Berlioz e "Merchenbilder" de Schumann.

As criações musicais das primeiras décadas do nosso século representam, em sua maioria, uma arte de concepção subjetiva, onde o autor coloca o seu "eu" como centro da criação, mesmo que involuntariamente. Essas obras foram permeadas pelo Classicismo, Romantismo ou pós-Romantismo. Houve quem declarasse que o "Concerto para piano" de Schoenberg se assemelha muito a um "*Brahms mal tocado*" (Samuel, Claude, 1964, p. 15).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a descoberta da obra de Webern, floresce, um tanto quanto avassaladoramente, múltiplos processos composicionais. Na verdade, o embrião desses processos está em Schoenberg e na "Escola Musical de Viena".

Messiaen, Schaeffer, Eimert, Varèse e Cage, entre outros, puseram tanta lenha na fogueira que, por pouco, a luz não se fez.

A geração dos compositores de após a Segunda Guerra Mundial inova mais radicalmente ainda no domínio da escrita e do tratamento instrumental. A viola torna-se mesmo um *médio motor* da criação: as obras escritas para ela não se contentam mais de seguir a evolução das linguagens; elas as precedem muitas vezes¹ (Szernoviez, P. p.25).

Luciano Berio, Alois Zimmermann, Bruno Maderna, Morton Feldman, Alain Bancquart, Jorge Antunes, Betsy Jolas, Franco Donatoni, Salvatore Scarrino, Tristan Murail, Gérard Grisey, Gérard Masson, Almeida Prado, Pascal Dusapin, Scherchen, Horatiu Radulescu, David Bedford, Pierre Boulez são alguns dos responsáveis pelo renascimento da viola como instrumento solista dentro das técnicas composicionais pós-guerra.

"Sequenze VI" (1067), de Luciano Berio, considerada como uma das mais difíceis obras escritas para a viola, é dedicada ao famoso violista Serge Collot. Sobre ela, escreve Berio: "O elemento mais óbvio e mais exterior é o virtuosismo". Mais adiante:

As minhas Sequenze são escritas, sempre, para esse tipo de intérprete (não tenho interesse nem paciência pelos 'especialistas' de música contemporânea) cujo virtuosismo é, antes de tudo, um virtuosismo consciente. Outro elemento unificador das Sequenze é a minha própria consciência de que os instrumentos musicais não podem ser realmente transformados, nem destruídos, nem inventados. (...) Seria pelo menos uma ingenuidade afirmar que Beethoven, com as suas últimas obras para piano, inventou de fato o piano moderno, sem compreender a posição que aquelas obras pianísticas tão importantes ocupavam um mundo em que a música, procurando espaços e públicos maiores, tornava-se cada vez mais forte e mais 'ruidosa'. (...) Parece-me essencial entender - e por isso insisto - que um instrumento musical é por si mesmo uma parte da linguagem musical. (...) Fico fascinado por essa lenta e digna transformação dos instrumentos e das técnicas através dos séculos. Talvez seja também por isso que, em todas as minhas Sequenze, nunca procurei mudar a

natureza do instrumento e nunca tentei usá-lo 'contra' a sua natureza. De fato, nunca consegui inserir parafusos e borrachas entre as cordas de um piano nem colocar um microfone em contato com um violino, embora eu esteja totalmente empenhado na possibilidade de estender a execução instrumental através de novas técnicas digitais.

Karen Phillips, concertista, violista que se especializou em música contemporânea, não aconselha a execução das "Sequenze VI" de Berio, nem "Lien" (palavra chinesa que significa "elo") de Tona Scherchen, sem o conhecimento das obras "Maderna's viola", "Cage's Dream" e a parte de viola de "Boulez's Le Marteau sans Maître"². (1975, p. 98)

A respeito da peça "Spillihpnerak" de David Bedford, K. Phillips a coloca como "*especialmente importante no desenvolvimento do tipo de técnica necessária para a execução dos trabalhos de Berio e Scherchen*"³ (ibidem).

Foram os violistas que, no estudo específico do seu instrumento, descobriram a espiritualidade nostálgica e bela da viola, despertando, no compositor, a necessidade de perpetuá-la.

Homenageemos: William Primrose, Paul Hindemith, Vadim Boussorki, Ernst Walfisch, Ulrich Koch, Walter Trämppler, Bruno Giurann, Maurice Vieux, Etienne Ginot, Pál Lukacs, Pinchas Zukerman, Colette Lequien, Micheline Lemoine, Jean Dupouy, Bruno Pasquier, Gérard Caussé, Karen Phillips.

NOTAS - Capítulo II (Parte II)

1. La génération des compositeurs d'après la Deuxième Guerre innove plus radicalement encore dans le domaine de l'écriture et du traitement instrumental. L'alto devient même un médium moteur de la création: les œuvres écrites pour lui ne se contentent plus de suivre l'évolution des langages, elles les précèdent souvent (Szersnoviez, P., p. 25).
2. ... to work on Maderna's viola, Cage's Dream, and the viola part of Boulez's "Le Marteau sans Maître" (Phillips, K. 1975, p. 98).
3. ... especially important in developing the kind of technique necessary for the performance of the Berio and Scherchen works (ibidem).

I I I - C O N C L U S Ã O

As técnicas modernas de composição musical, depois do serialismo, portaram grande variedade de novos símbolos para a escrita da música.

A maior preocupação do compositor era a criação de uma nova grafia. Imaginava ele que uma "tablatura" própria daria originalidade à sua obra. Vivia-se a Idade Média. Não foram poucos os que entraram na dança dos modismos.

Atualmente, passada a peneira do tempo - separação entre joio e trigo - constatamos significativa contribuição ao desenvolvimento da música, oriunda do talento de alguns compositores desse período. Entretanto, essa contribuição está a exigir desmembramentos em forma de "métodos" didáticos, para que possam ser utilizados nas escolas e conservatórios.

O músico executante é, em última análise, o principal difusor da obra de arte, e a de hoje - como a de ontem - terá que passar, prioritariamente, pelo intérprete, para depois obter a aceitação do público.

Queremos crer que este trabalho que ora desenvolvemos sobre "A Evolução da Viola na Criação Musical do Século XX", constitui-se como mais um elemento neste processo de contribuições sucessivas para o desenvolvimento da música.

Entendemos que a cultura de um instrumento é fundamental para que o intérprete possa perceber as múltiplas possibilidades metodológicas que a criação moderna exige.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

- Antunes, Jorge. MicroformÔbiles I. Milão: Ed. Suvini Zerboni, 1969.
- Bartók, Béla. Concerto para viola e orquestra. England: Ed. Boosey & Hawkes, 1949.
- Berlioz, Hector. Sinfonia Fantástica, op. 14. New York: Ed. Albert & Wier, 1937.
- _____. Harold en Italie, op. 16. New York: Ed. Edwin F. Kalmus, s/data.
- Berio, Luciano. Sequenza VI. New York: Ed. Universal - Associated Music Publishers, 1970.
- Boulez, Pierre. Le Marteau sans maitre. Wien: Universal Edition, s/data.
- Enesco, G. Concert Piece. New York: Ed. Belwin Mills' Publishing Corp. Melville, s/data.
- Hindemith, P. Konzert (Der Schwanendreher) para viola e orquestra. Mainz: Ed. Schott'Söhne, 1937.
- _____. Sonata para viola e piano (1939). Mainz: Edição Schott'Sohne, 1940.
- _____. Sonata para viola solo (1919) op. 11 n° 5. Mainz: Ed. Schott'Sohne, 1968.
- _____. Sonata para viola solo (1922) op. 25 n° 1. Mainz: 1969.
- Khachaturian, A. Sonata para viola solo. USA: Ed. G. Schirmer, 1977.
- Mendelssohn, F. imphony n° 5. New York: Ed. Bronde Brothes, s/data.
- Milhaud, D. Concerto para viola e orquestra. Wein: Ed. Universal Edition, 1931.
- _____. Deuxième Concerto para viola e orquestra. Paris: Ed. Heugel et Cia., 1958.
- Paganini, N. Sonata per la Grand'Viola e orquestra. Mainz: Ed. Schott'Sohne, 1974.

Shostakovich, D. Sonata para viola e piano, op. 141. New York: Ed. G. Schirmer, 1975.

Strauss, R. Don Juan. New York: Ed. Edwin F. Kalmus, s/d.

Wagner, R. Ouverture da Ópera Tannh'auser. Ed. Breitkoph & Hartels, s/data.

Walton, W. Concerto para viola e orquestra. London: Ed. Oxford University Press, 1930.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvaro, Magalhães. Dicionário Enciclopédico Brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1955.
- Andrade, Mario de. Pequena história da música. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1951.
- Antunes, Jorge. Notação na música contemporânea. Brasília: Editora Sistrum, 1989.
- Azevedo, Luiz Heitor Correa de. Música e músicos do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- Bach, Ana Madalena. Vida de Bach. São Paulo: Atena Editora, 1958.
- Barret, Henry. The Viola. Alabama: The University of Alabama Press, 1978.
- Bério, Luciano. Entrevista sobre a música, de Rossana Calmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- Berlioz, Hector. Traite d'instrumentation et d'Orchestration. Paris-Bruxelles: Ed. H. Lemoigne, 1952.
- Carpeaux, O.M. História da música. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1958.
- Condé, Roland de. Dictionnaire des musiciens. Paris: Seuil ed., 1980.
- Eimert, H. Que es la musica electrônica? Buenos Aires: Editora Nueva Vision, 1959.
- Farga, Franz. Storia del violino. Milano: Ed. Corbaccio, 1942.
- Garnault, Paul. "Les Violas". Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, deuxième Partie. Paris: Ed. Librairie Delagrave, 1925.
- Ginot, Etienne. Musique - Radio, 53^e année. Paris: Ed. Horizons de France, 1964.
- Hill, W. Henry. Antonio Stradivari - his life and work. London: Ed. London, 1902.

- Lancelotti, Mario A. El violin y sus maestros. Buenos Aires: Ed. Argos, S.A. Editorial C. e I., 1947.
- Lavignac, Albert & Laurencie, Lionel de la. Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Paris: Ed. Librairie Delagrave, 1925.
- Martin, Odile. "Gérard Caussé". Revue Panarame, 56.
- Pasquali, Giulio & Principe, Remy. El violin, Manual de cultura y didáctica violinística. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana, 1952.
- Paz, J. Carlos. Introdução à musica de nosso tempo. São Paulo: Ed. I Duas cidades Ltda., 1977.
- Phillips, Karen. Today's viola. New York: Ed. Henri Temirkanka, 1975.
- Prado, Almeida. Livro sonoro. Ed. Tonos Internacional Darmstadt, 1973.
- Rognoni, Luigi. La scuola musicale di Vienna. Turino: Ed. Giulio Einaudi, 1954.
- Sachs, Curt. História Universal de los instrumentos musicales. Buenos Aires: Ed. Centurion. 1947.
- Samuel, Claude. Panorama de l'art musical contemporain. Paris: Ed. Livraria Gallimard, 1964.
- Schaeffer, Pierre. Que es la musica concreta? Buenos Aires: Ed. Nuova Vision, 1959.
- Sinzig, Frei Pedro. Dicionário Musical. São Paulo: Ed. Kosmos, 1947.
- Stuckenschmidt, H.H. La musica del siglo XX. Madrid: Editora Guadarrama S.A., 1960.
- Torrellas, A. Albert. Diccionario Enciclopedico de la musica. Barcelona: Ed. Central Catalana de Publicaciones, 1947.

A N E X O S

CATÁLOGO DE MÚSICA BRASILEIRA PARA VIOLA

COMPOSITOR	O B R A	EDITOR / LOCAL	DATA
<u>Viola-Solo</u>			
Aguiar, Ernani	Melodias nº 5	Ed. Novas Metas - S.Paulo	1987
Brandão, J.V.	Suite	ms. Rio de Janeiro	1972
Ficarelli, M.	Sonatina	ms. São Paulo	1985
Padilha, M.	Triptico	Ed. Tonos - Alemanha	1987
Peixe, Guerra	Bilhete de um Jogral	ms. Rio de Janeiro	s/d
Santoro, C.	Fantasia Sul América	ms.	1983
Vicente, J.G.	Divertimento	ms. Rio de Janeiro	1968
Vicente, J.G.	Noturno	ms. Rio de Janeiro	1982
<u>Viola e Piano</u>			
Almeida, C. de	Miniatura nº 1	Ed. Musicais Guanabara	1977
Almeida, C. de	Miniatura nº 2	Ed. Musicais Guanabara	1977
Azevedo, W./Macédo N.	Brasileirinho	ms. Rio de Janeiro	1990
Antunes, J.	Microformóbiles I	Suvini Zerboni - Milão	1969
Bidart, L. de B.	O Lago (Fantasia)	ms.	1965
Blauth, B.	Sonata	Novas Metas - São Paulo	1965

Catálogo - 2.

C O M P O S I T O R	O B R A	EDITOR / LOCAL	DATA
Curitiba, H. de	Squirrels	ms.	1979
Curitiba, H. de	4 peças	Ed. SDPCM da USP	
Gomes, A.C.	Romanza	Ed. EBM - Rio de Janeiro	1985
Guarnieri, C.	Sonata	ms. São Paulo	1950
Gnattali, R.	Sonata	ms. Rio de Janeiro	1969
Krieger, E.	Brasíliana	ms. Rio de Janeiro	1983
Lima, S.	Chorinho	ms. Rio de Janeiro	1965
Lacerda, O	Sonata	Ed. SDPCM da USP	1977
Lacerda, O.	Variações sobre Carneirinho, Carneirão	ms. São Paulo	
Macêdo, N. de	A Violinha Gaita (suite)	Ed. EMB - Rio de Janeiro	1965
Macêdo, N. de	Sonata	ms. Rio de Janeiro	1987
Mahle, E.	Sonatina	Ricordi Brasileira - SP	1968
Mahle, E.	Sonata	ms. Piracicaba	1968
Mahle, E.	Sonatina	ms. Piracicaba	1976
Mignone, F.	Três Valsas Brasileiras	ms. Rio de Janeiro	1968
Moura, J.	Canção sem palavras	ms. Rio de Janeiro	1963

Catálogo - 3.

COMPOSITOR	O B R A	EDITOR / LOCAL	
Nobre, M.	Sonata	Ed. Tonos - Alemanha	1975
Nobre, M.	Desafio nº 1	Ed. Tonos - Alemanha	1968
Oswald, H.	Elegia	ms.	
Pixinguinha/Macêdo	Segura Ele	ms. Rio de Janeiro	1990
Peixe, Guerra	Três Peças	ms. Rio de Janeiro	1957
Santoro, C.	Sonata	Ed. Savart	1943
Santoro, C.	Adagio	Ed. Savart - Rio de Janeiro	1965
Santoro, C.	Espaços	Ed. Savart - Rio de Janeiro	1966
Siqueira, J.	Sonata	ms. Rio de Janeiro	1964
Siqueira, J.	Introdução e Dança	ms. Rio de Janeiro	1963
Tavares, M.	Balada	ms. Rio de Janeiro	1945
Widmer, E.	Mobile I	Salvador	1973/5
<u>Violino e Viola</u>			
Aguiar, E.	Duo de Prados	ms. Rio de Janeiro	
Antunes, J.	Três Impressões Cancionei- rífimas	ms. Brasília	1977
Bértola, E.	Duo dos Temperamentos	ms.	

Catálogo - 4.

COMPOSITOR	O B R A	EDITOR / LOCAL	DATA
Santoró, C.	Duo	Ed. Savart	1982
Lobos, Villa	Duo	Ed. Max Eching - Paris	1946
<u>2 Violas</u>			
Aguiar, H.	Seis Duos	ms. Rio de Janeiro	1984
Antunes, J.	Cinco pequenas peças para duas Violas	ms. Brasília	1979
<u>Viola e Orquestra</u>			
Gnattali, R.	Concerto (Org. de cordas)	ms. Rio de Janeiro	1967
Mahle, E.	Concertino	ms. Piracicaba	1978
Santoró, C.	Concerto	ms.	
Siqueira, J.	Concertino (Org. Câmara)	ms. Rio de Janeiro	1970