

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SCRITO SENSU**

**RELAÇÕES ENTRE VIOLA ERUDITA E CANTO LÍRICO:
APROXIMAÇÕES INTERPRETATIVAS HISTÓRICAS
APLICADAS AO REPERTÓRIO DO INSTRUMENTO.**

CINDY FOLLY FARIA

Orientador

Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias

**GOIÂNIA
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

**RELAÇÕES ENTRE VIOLA ERUDITA E CANTO LÍRICO:
APROXIMAÇÕES INTERPRETATIVAS HISTÓRICAS
APLICADAS AO REPERTÓRIO DO INSTRUMENTO.**

CINDY FOLLY FARIA

Trabalho apresentado como pré-requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. **Área de concentração:** Música, Criação e Expressão.

Linha de Pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias

**GOIÂNIA
2012**

RESUMO

Este trabalho se propõe a investigar as contribuições que o universo da performance vocal, notadamente seus aspectos interpretativos e expressivos, podem oferecer à atuação do instrumentista de cordas, especificamente ao violista, reaproximando assim duas práticas que estiveram bastante próximas em outros períodos da história. Até parte do período romântico, percebe-se uma relação muito intensa entre interpretação instrumental e canto lírico, e entre aquela e outros elementos práticos ligados à música e ao canto, como retórica e oratória. Durante séculos, a música era tratada como um discurso e a expressividade, ou a maneira como eram “pronunciadas” as notas, era buscada e explorada de maneira significativa. Dessa forma, através de pesquisa bibliográfica, a primeira parte deste trabalho apresenta a proximidade interpretativa que houve pela história entre instrumentos e canto, e viola e canto. Assim, é percebido que a voz manipulada no canto e na oratória possui muitos elementos de expressividade a serem observados e até mesmo imitados. Considera-se, em seguida, o contexto específico da viola e o caminho desenvolvido por ela desde seus primórdios até hoje, também de acordo com a influência do canto. A segunda parte é composta da análise de alguns princípios musicais interpretativos que evidenciam a expressividade a partir do modelo vocal, extraídos dos tratados utilizados atualmente como guia para a performance do canto. A essas instruções também são agregadas aproximações com o canto que alguns autores de métodos e tratados de cordas já fizeram ao longo das épocas, todas compatíveis e pertinentes à interpretação na viola. E para que a aplicação destes princípios possa ser demonstrada, são apresentadas sugestões interpretativas para trechos do repertório da viola de diferentes estilos e períodos.

ABSTRACT

The present work intends to investigate the contributions that the universe of vocal performance, especially in its interpretive and expressive aspects, can offer to the activity of the stringed instrument player, more specifically to the violist, therefore approximating again two practices that were closely related in other historical periods. Up to certain part of the romantic period, we can notice a strong relation between instrumental interpretation and lyrical singing, and between the former and other practical elements related to music and to singing, such as rhetoric and oratory. Through centuries, music was treated as a discourse, and expressiveness, or the way in which notes were “pronounced”, was sought after and explored in a significant manner. Therefore, through a bibliographical research, the first part of this paper presents the close relation through history between performance on instruments and voice, and between viola and singing. Thus, it is noticed that the voice which is manipulated in singing and oratory has many expressive elements to be considered and even imitated. Then, one considers the specific context of the viola and its path since its beginnings until today, also in regard to the influence of the singing. The second part is formed by the analysis of some musical interpretation principles that highlight the expressiveness from vocal model, which are extracted from treatises used today as guide to singing performance. To these instructions are added some approaches to singing made by some string methods’ and treatise’s authors through history, all conformable and pertinent to the viola interpretation. And in order to demonstrate the use of these principles, interpretative suggestions are made for excerpts from the viola repertoire from different styles and periods.

SUMÁRIO

RESUMO.....	1
ABSTRACT.....	2
PARTE A:	
PRODUÇÃO ARTÍSTICA – RECITAL I	
DIA 20 / 10 / 2011 – RECITAL DE QUALIFICAÇÃO.....	5
NOTAS DE PROGRAMA.....	6
DIA 16 / 04 /2012 – RECITAL DE DEFESA.....	9
NOTAS DE PROGRAMA.....	10
PARTE B:	
RELAÇÕES ENTRE VIOLA ERUDITA E CANTO LÍRICO: APROXIMAÇÕES INTERPRETATIVAS HISTÓRICAS APLICADAS AO REPERTÓRIO DO INSTRUMENTO.	
INTRODUÇÃO.....	12
1. PERFORMANCE E MUSICALIDADE: APROXIMAÇÕES INTERPRETATIVAS HISTÓRICAS ENTRE INSTRUMENTOS E CANTO	16
1.1. Aproximação interpretativa histórica dos instrumentos com o canto nos séculos XVI a XIX: o canto como modelo de interpretação.....	16
1.2. Aproximação histórica do canto com a viola dos seus primórdios até o Período Clássico.....	22
1.3. Reaproximação no período romântico da viola com a voz: valorização tímbrica e escrita preponderantemente melódica.....	28
1.4. Viola e canto: sua aproximação possível na atualidade.....	33
2. PRINCÍPIOS DE INTERPRETAÇÃO VOCAL E EXPRESSIVIDADE INSTRUMENTAL: SUGESTÕES DE APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DA VIOLA.....	38
2.1. <i>Portamento di voce</i> ou Portamento.....	39
2.2. Declamação e dicção.....	48
2.3. Tempo <i>rubato</i>	52
2.4. Vibrato.....	56
2.5. <i>Messa di voce</i>	58

CONCLUSÃO..... 61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 63

PARTE A

PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

RECITAL DE QUALIFICAÇÃO¹

CINDY FOLLY FARIA – *viola*.
20/10/2011 às 13:30h
Teatro da EMAC/UFG

PROGRAMA

Johannes Brahms (1833-1897) – **Zwei Gesänge, op. 91**

- I - **Gestillte Sehnsucht**
- II - **Geistliches Wiegenlied**

Franz Schubert (1797-1828) – **Sonata Arpeggione, D. 821** (Transcrição para viola e piano)

- I – Allegro Moderato
- II – Adagio
- III – Allegretto

A. Carlos Gomes (1836-1896) – **Sonata para Cordas em ré “Burraco de Pau”**

- I – Allegro Animato
- II – Allegro Scherzoso
- III – Largo – Adagio lento e calmo
- IV – Burraco de Pau (Vivace)

Convidados:

Janette Dornellas, Soprano
Luiz Felipe Giunta, Piano
Marcos Bastos, Violino I
Pedro Cruz, Violino II
David Gardner, Violoncelo

¹ Recital apresentado por Cindy Folly Faria ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias.

NOTAS DE PROGRAMA:

Johannes Brahms (1833-1897) – Zwei Gesänge, op. 91. As duas canções do op. 91 de Brahms são seus únicos exemplos de música de câmara vocal com instrumentos. Em ambas, o colorido é altamente requintado e o timbre da viola explorado pela semelhança com o da voz de mezzo-soprano ou contralto, e sua parte assume igual destaque ao da linha vocal. Composições sutis, as duas canções são incomumente extensas, e se destacam pela busca da sonoridade e pelo realce do significado poético. Na primeira, *Gestillte Sehnsucht (Ânsia abrandada)*, composta em 1884, Brahms musicou um poema de Friederich Rückert. É uma meditação profunda sobre a natureza, combinando imagens do pôr-do-sol, de cantos de pássaros ao entardecer e o princípio do sono, mas direcionados a um desejo por descanso dos anseios da vida. Nela, a viola apresenta o tema principal em um longo prelúdio instrumental, respondido e mais tarde adotado pela voz, em contraponto incisivo com o instrumento. A segunda canção, *Geistliches Wiegenlied (Acalanto Espiritual)* é de 1864, e foi revista vinte anos depois. O texto é do poeta renascentista espanhol Lope de Vega (1562-1635), traduzido para o alemão por Emanuel Geibel. A viola é novamente encarregada do prelúdio, com a melodia do hino mariano alemão do séc. XIV *Joseph, lieber, Joseph mein*, do qual Brahms retira muitos motivos para sua composição, fazendo um contraponto livre. No decorrer da canção ele repete o tema em rondó com pequenas variações. Embalado pelo ritmo de berceuse, o texto traz a Virgem Maria cuidando do sono e descanso do seu filho Jesus, pedindo ansiosamente que todos silenciem, pois sabia do inevitável sofrimento pelo qual seu filho passaria.

Franz Schubert (1797-1828) – Sonata Arpeggione, D. 821 Esta sonata de Schubert é hoje conhecida pelo nome do instrumento para o qual foi escrita originalmente, o arpeggione, basicamente um violão com arco, com as mesmas cordas e mais ou menos do tamanho de um violoncelo. Com problemas de construção que trouxeram muitas dificuldades e impossibilidades ao instrumentista, despertou o interesse por apenas uma década, justamente por volta do tempo em que o compositor escreveu sua sonata. Esta peça é provavelmente a única composição significativa para arpeggione. Schubert a escreveu em 1824, e seu cuidado em adaptar a música ao instrumento é evidente, com dinâmicas acima de *p* raramente indicadas, especialmente nas passagens rápidas. Ele fez bom uso de suas habilidades de arpejo e escreveu a peça para mostrar a extensão do arpeggione. O fato de que a música sobreviveu ao instrumento se deve à capacidade genial de Schubert para compor melodias memoráveis. Compositor profícuo, especialmente para voz, escreveu cerca de 600 canções, ou *Lieder*. Nesta sonata, o compositor demonstra sua habilidade em dar um aspecto cantado a obras instrumentais, e exige do instrumentista um lirismo “vocal” acentuado, como se estivesse “cantando”. Hoje, ela é tocada principalmente nas transcrições para viola, cello e contrabaixo. Nas adaptações para outros instrumentos, as transcrições fazem várias mudanças, como em arcadas, dinâmicas e extensão. Geralmente são tomadas as dinâmicas originais como referência, aumentando assim a extensão até *ff*, de acordo com as capacidades do instrumento. Em três movimentos, na tradicional forma sonata, ela é considerada como uma das principais peças do repertório da viola.

A. Carlos Gomes (1836-1896) – Sonata para Cordas em ré “Burraco de Pau”.

Carlos Gomes foi um compositor que se dedicou quase que exclusivamente à voz, especialmente a ópera, e foi o primeiro brasileiro a alcançar renome internacional, em especial com sua ópera *Il Guarany*. A *Sonata para cordas “Burraco de Pau”* foi escrita em 1896, dois anos antes de sua morte, e foi dedicada ao clube musical Sant’anna Gomes, de Campinas. É uma obra singular na produção do compositor, por ser sua última composta integralmente, e por ser sua única peça escrita para cordas. A princípio, foi composta para quarteto de cordas. Somente mais tarde foi acrescentada uma parte para contrabaixo, podendo assim ser realizada por várias formações de cordas, em disposições e tamanhos diversos. Em quatro movimentos, esta obra apresenta um tratamento preponderantemente lírico das linhas melódicas, o que demonstra claramente a influência da sua prática em escrita vocal sobre sua escrita instrumental. O primeiro violino possui a maior parte deste melodismo “vocal”, sendo que aos outros instrumentos é dado tanto o papel de acompanhamento quanto o de diálogo com a melodia, mas em alguns momentos este lirismo melódico é distribuído também para o segundo violino, para a viola e para o cello. O quarto movimento que Carlos Gomes batizou de “Burraco de Pau”, pelos efeitos onomatopéicos habilmente conseguidos, acabou dando nome à obra.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA**

RECITAL DE DEFESA²

CINDY FOLLY FARIA – *viola*.
16/04/2012 às 13:30h
Teatro da EMAC/UFG

PROGRAMA

Henri Vieuxtemps (1820-1881)
Élegie para viola e piano, op. 30

G. F. Handel (1685-1759) / Johan Halvorsen (1864-1935)
Passacaglia para violino e viola

Rebecca Clarke (1886-1979) – **Sonata para viola e piano**
I – Impetuoso
II – Vivace
III – Adagio – Allegro

Astor Piazzolla (1921-1992)
Le Grand Tango para violoncelo ou viola e piano

Convidados:

Lígia Moreno, Piano
Marcos Bastos, Violino

² Recital apresentado por Cindy Folly Faria ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias.

NOTAS DE PROGRAMA:

Henri Vieuxtemps (1820-1881) – *Élegie para viola e piano, op. 30.* Mais conhecido pelas suas obras para violino e como virtuose deste instrumento, Vieuxtemps também foi violista, e demonstrou seu gosto pela viola ao escolher frequentemente este instrumento em concertos da sua carreira de solista. Entre suas composições para viola, estão esta elegia – interpretada pela primeira vez pelo próprio compositor em 1853 –, e também duas sonatas para viola e piano, uma delas inacabada. Peça expressiva, de caráter melancólico e sombrio, acentuados pela tonalidade de Fá menor e pela tessitura grave do acompanhamento do piano, a *Élegie* é construída num belo equilíbrio entre o lirismo da melodia patética e o virtuosismo de algumas passagens tecnicamente desafiadoras.

Rebecca Clarke (1886-1979) – *Sonata para viola e piano.* É desta compositora e violista inglesa a autoria de uma das sonatas mais expressivas e características do período moderno. Composta em 1919, a obra ficou em segundo lugar no concurso internacional Coolidge, depois de ter empatado com a *Suite para viola*, de Ernest Bloch. A Sonata possui um caráter impetuoso, imaginativo, intimista e rapsódico, no espírito de um poema francês de Alfred de Musset (*La nuit de mai*) que está impresso na partitura. O texto inspirador conclama o instrumentista: “Poeta, toma teu alaúde; o vinho da juventude fermenta esta noite nas veias de Deus.” Em três movimentos, o *Impetuoso* declamatório abre o discurso, seguido de um *Scherzo* de espírito caprichoso e de colorido oriental. Finalizando, numa volta ao interior do ser, tem-se um *Adagio* de grande expressividade, construído com presença de escalas pentatônicas, e que remete ao impressionismo francês.

G. F. Handel (1685-1759) / Johan Halvorsen (1864-1935) – *Passacaglia para violino e viola.* O violinista virtuoso, regente e compositor norueguês Halvorsen fez o arranjo desta *Passacaglia* em 1894, a partir da *Suite n.º 7* (Sol menor) para cravo, de Handel. Escrita a partir de uma base cíclica de oito compassos, sobre os quais se tecem variações de crescente complexidade, a obra explora o virtuosismo técnico e lírico tanto do violinista quanto do violista, pela utilização de diferentes recursos técnicos de mão direita e esquerda, como *legato*, cordas duplas, *staccato*, *spiccato*, *ricochet*, *pizzicato* e *ponticello*.

Astor Piazzolla (1921-1992) – *Le Grand Tango para violoncelo ou viola e piano.* Composta especialmente para o cellista Mstislav Rostropovich, em 1982, esta obra segue o estilo do compositor argentino que revolucionou o tango tradicional, nele incorporando elementos do jazz e da música clássica. *Le Grand Tango* é uma suíte que contém três diferentes espíritos do tango reunidos em um movimento, alternando momentos de languidez e sequências apaixonadas, cheias de energia. Tornou-se uma das peças preferidas do repertório de cellistas e violistas.

PARTE B

ARTIGO

INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a investigar as contribuições que o universo da performance vocal, notadamente em seus aspectos interpretativos e expressivos, podem oferecer à atuação do instrumentista de cordas, especificamente ao violista, reaproximando assim duas práticas que estiveram bastante próximas em outros períodos da história.

Para tal, este artigo trata da interpretação musical de forma ampla, ao abordar elementos e mecanismos musicais geradores de expressividade comuns a qualquer instrumento e à voz, que relacionem as práticas interpretativas do canto à da viola e ainda a determinadas disciplinas de domínio extramusical, sugerindo assim, ao intérprete, possibilidades de reflexão mais abrangentes, que não se restrinjam apenas a seu próprio instrumento e seus aspectos técnicos.

Especialmente nos períodos renascentista, barroco e clássico, percebe-se uma relação muito intensa entre interpretação instrumental e outras práticas, especificamente a do canto lírico, e entre aquela e outros elementos práticos ligados à música e ao canto, como retórica e oratória. Durante vários séculos, a música era tratada como um discurso, e a expressividade, ou a maneira como eram pronunciadas as notas era buscada e explorada de maneira profunda para que, de acordo com a *Doutrina dos Afetos*, o conteúdo emocional do texto musical fosse bem compreendido pelo reflexo emocional do ouvinte. Dessa forma, acredita-se que a reaproximação das práticas instrumental e vocal através da observação, compreensão e absorção dos aspectos expressivos de interpretação do canto, que por muito tempo foi modelo para o instrumentista, permitirá a expansão das possibilidades expressivas do intérprete de instrumento.

Hoje ainda, ao observar a maneira como é tratada a interpretação musical, percebe-se que, por vezes intuitivamente, essa relação permanece na nossa prática, e que ainda faz-se conexão entre voz e instrumento – apesar de muitas vezes de forma inconsciente. Esses elementos comuns são manifestos pelo instrumentista e para o instrumentista através de termos interpretativos como *cantabile*, *sotto voce*, *mezza voce*, *declamato*.

O renomado violoncelista Pablo Casals, por exemplo, em suas orientações sobre interpretação, usa termos como “dicação” do instrumentista, e dá bastante ênfase à “pronúncia” das notas como elemento essencial para dar expressividade e contorno às frases musicais.

(BLUM, 1980, p. 74 - 94). Ou ainda, conforme a experiência desta autora, o professor de instrumento solicita ao aluno que “cante” determinado trecho musical, quando deseja que este seja interpretado com bastante expressividade. Mas, de acordo com a prática interpretativa vocal, o que realmente deve entender o instrumentista quando lhe é dito que “cante” em seu instrumento? Como faria o instrumentista para, de forma não apenas intuitiva e superficial, mas consciente e profunda, dar um caráter falado, de diálogo e de declamação – assim como no canto se faz até hoje de forma mais natural, por existir um texto verbal unido ao texto musical – às figuras rítmicas e melódicas da música de qualquer tempo, e “executar a música de maneira eloquente” (HARNONCOURT, 1988, p. 154)? Como faria, à luz da interpretação vocal, como é a proposta deste trabalho, para explorar a expressividade do discurso dos sons em seu instrumento, como era feito especialmente dos séculos XVI ao XIX?

Para tal investigação, recorreu-se a uma bibliografia que trata da influência do canto na interpretação instrumental expressiva, encontrada em diversos autores, como Stowell (2004), Lawson (2003) e Harnoncourt (1988), e nos próprios escritos de músicos, compositores e estudiosos de épocas passadas, como Monteverdi (1638), Leopold Mozart (1755), Spohr (1832) e Joachim e Moser (1905). Sobre interpretação vocal, serviram como fonte bibliográfica tratados históricos de canto de autores como Tosi (1723), Mancini (1777) e Hiller (1780).

Nota-se que o conteúdo sobre interpretação vocal contido nos escritos antigos serve de base para o canto hoje, e é aplicado ao repertório de qualquer época. Neste sentido, acredita-se que, da mesma maneira, vários tratados e métodos de cordas de épocas passadas são de grande valia na atualidade, não somente porque servem de guia para a interpretação contextualizada do repertório da época, mas também por observar que muitas instruções ali presentes são compatíveis à interpretação atual. Assim sendo, os importantes tratados e métodos de violino de Joachim e Moser, Spohr, Leopold Mozart e outros se mostram concernentes à manipulação de muitos recursos técnicos e musicais do repertório que lhes sucedeu até hoje, e suas instruções para o violino apenas são incluídas neste trabalho quando se tratam de elementos comuns à técnica e à interpretação na viola.

A viola e suas características intrínsecas também são observadas e investigadas sob o viés da similaridade entre canto e viola. Para isso, recorreu-se tanto à bibliografia específica sobre história, técnica e interpretação da viola em autores como Lainé (2010), Barrett (1978), Stowell (2004), Menuhin e Primrose (1976), Dalton (1988) e Tertis (1974), quanto à

bibliografia diversa que mencione suas características, como os tratados de Quantz (1752) e de Berlioz (1991), e livros de temas conexos, como quarteto de cordas – Blum (1986).

O trabalho está feito em duas partes. A primeira contém a fundamentação da ideia central da pesquisa, que é buscar o pensamento e a relação de proximidade que houve por muitos séculos entre canto e instrumentos, quando o canto era paradigma a ser alcançado pelo instrumentista em sua execução. Com base na bibliografia mencionada, é apresentada a aproximação interpretativa que houve pela história entre instrumentos e canto, e viola e canto. Assim, percebe-se que a voz manipulada no canto e na oratória possui muitos elementos de expressividade a serem observados e até mesmo imitados. Considera-se, em seguida, o contexto específico da viola e o caminho percorrido por ela desde seus primórdios até hoje, também de acordo com a influência do canto. Este pensamento é apresentado, portanto, para que seja utilizado como base ideológica para a abordagem do texto musical como discurso, e aplicado na análise desenvolvida a seguir em torno da manipulação dos elementos musicais pelo instrumentista como a voz faz, por acreditar que eles poderão trazer um arsenal de grande variedade sonora, a fim de proporcionar sombreamento, relaxamento, fraseado, e um senso de direção e sentido à sua interpretação.

A segunda parte é composta da análise de alguns princípios musicais interpretativos que evidenciam a expressividade a partir do modelo vocal, extraídos dos tratados utilizados atualmente como guia para a performance do canto. A essas instruções também são agregadas aproximações com o canto que alguns autores de métodos e tratados de cordas – especialmente de violino – já fizeram ao longo das épocas, todas compatíveis e pertinentes à interpretação na viola. E para que a aplicação destes princípios possa ser demonstrada, são apresentadas sugestões interpretativas para trechos do repertório da viola de diferentes estilos e períodos.

Ao longo da história da música, os caminhos da viola e do violino estiveram atrelados por conta de suas semelhanças, e provavelmente sempre estarão. Muitos violistas eram ou ainda são violinistas, e a viola ainda é ensinada principalmente por violinistas que não tocam viola. Por isso, esses dois instrumentos são comparados frequentemente neste trabalho, e assim fazendo, não se pretende igualá-los. Muito pelo contrário, pretende-se, sim, diferenciá-los e deixar claro que são dois instrumentos distintos, e apesar de possuírem várias semelhanças, as diferenças na maneira de tocá-los também são abundantes, e são elas que caracterizam a sonoridade específica da viola. Entretanto, é verdade que as semelhanças

fizeram com que se pensasse que tocar viola é como tocar violino, e que não é necessário se especializar no estudo e manejo deste instrumento cuja tradição ainda está em processo de construção. A falta de especialização, por sua vez, fez com que sua sonoridade fosse distorcida e o resultado musical ficasse aquém do esperado, causando a impressão de ser a viola um instrumento menor em relação ao seu companheiro agudo da família das cordas.

Da mesma forma, a intenção aqui não é a de vitimizar a viola como uma injustiçada ao longo do tempo, e tentar colocá-la na mesma posição e função do violino. Estas também são diferentes exatamente porque são dois instrumentos de características e produção sonoras distintas. Há muito, os instrumentos e vozes agudas estão consolidados como portadores das melodias, na maior parte do tempo, nas formações em grupo. Por isso, na orquestra e na música de câmara, à viola será reservado o papel de acompanhamento em grande parte do tempo, por ser um instrumento médio-grave, de timbre intenso e marcante, que compõe perfeitamente o quinteto de cordas, e interliga as tessituras agudas e graves. É claro que no acompanhamento é possível trazer à luz as características do instrumento, fazendo-o de forma rica, reconhecendo seu potencial discursivo ao dar melodias de diálogo ou da voz principal em alguns momentos. O interessante é que a maioria dos grandes compositores o fez pela história. Apesar disso, ou exatamente por todos esses motivos, nenhum desses dois instrumentos é melhor que o outro. Ambos têm igual importância na orquestra e na música de câmara. Da mesma forma, a viola também pode ser muito bem explorada no seu repertório solista, de forma virtuosística inclusive, porém com uma abordagem apropriada às suas características únicas, diversas daquelas do violino.

1. PERFORMANCE E MUSICALIDADE: APROXIMAÇÕES INTERPRETATIVAS HISTÓRICAS ENTRE INSTRUMENTOS E CANTO

1.1. Aproximação interpretativa histórica dos instrumentos com o canto nos séculos XVI a XIX: o canto como modelo de interpretação.

Até o século XVI, a relação entre os instrumentos de cordas e o canto era muito próxima e interdependente, baseada quase sempre nos dobramentos mútuos. Essa relação segue estreita à medida que a música se desenvolve, quando no primeiro terço do século XVI, os instrumentos da família do violino, inclusive a viola, surgiram (LAINÉ, 2010, p. 8). O modelo vocal naturalmente determinava, ao longo do tempo, quais instrumentos passariam a ser mais utilizados, e quais outros cairiam em desuso:

No século XVI, os antigos instrumentos procedentes da Idade Média (viela, rebeca, lira), com seus bordões, seus cavaletes planos e seu registro limitado, deixam lugar definitivamente às famílias novas, as violas da gamba e a família do violino, mais próximas do modelo vocal com seus cavaletes arredondados (que permitem tocar uma só corda por vez) e mais aptos a se reunirem em grupos. (LAINÉ, 2010, p. 16).³

No decorrer deste século, os instrumentos eram utilizados freqüentemente para dobrar ou substituir as vozes, quando a tessitura média detinha uma importância particular, pelo domínio do *cantus firmus* na voz tenor, tessitura correspondente à viola. Conseqüentemente, até o fim do século XVI, o instrumento de preferência na família do violino era a viola (LAINÉ, 2010, p. 10). Só a partir do início do século XVII foi que o violino passou a ter o papel principal, pela invenção do baixo contínuo e domínio estrutural das melodias superiores.

Até então, devido ao tratamento notadamente polifônico, cada instrumento ou voz ainda era parte anônima do todo. Por volta de 1600, à época das experiências da Camerata Fiorentina, surgiu a idéia do canto falado e da declamação musical. O posterior desenvolvimento da monodia, especialmente explorada por Monteverdi, eleva o cantor solista – e, futuramente, o instrumentista solista – ao status de figura central. Nesse contexto, a interpretação declamatória e musical de obras poéticas conduziu à monodia, ao canto solo acompanhado e afetou a música instrumental, permitindo igualmente que o instrumentista

³ Au XVI^e siècle, les anciens instruments issus Moyen-Âge (vièle, rebec, lira) avec leurs bordons, leur chevalet plat et leur registre limité laissent définitivement place à des familles nouvelles, les violes de gambe et les violons, plus proche du modèle vocal avec leurs chevalets arrondis (qui permettent de ne jouer que sur une corde à la fois) et plus aptes à se regrouper en ensembles. (Tradução nossa)

sáisse do anonimato da sua condição de músico de conjunto. Isso, somado ao estudo da retórica e da oratória, disciplinas que faziam parte da educação geral (STOWEL, 2004, p. 92), fez com que o músico instrumental incorporasse na sua interpretação a maneira declamatória do canto de pronunciar as notas e as frases musicais, tornando o canto, a retórica e a oratória, modelos de expressividade para o então discurso dos sons sem as palavras.

Ele (o músico de conjunto) assumiu a nova linguagem sonora da monodia sem as palavras e passou doravante a ‘exprimir-se’ exclusivamente através dos sons. Esta prática musical solista era considerada literalmente como um tipo de discurso; é assim que surgiu a teoria da retórica musical; a música adquiriu um caráter de diálogo e a execução ‘falada’ tornou-se a exigência máxima dos mestres de música do barroco. (HARNONCOURT, 1988, p. 138).

Assim, a partir desta prática do canto no início do período barroco é que os instrumentos de cordas começaram a assumir importantes papéis de solista, e muito se desenvolveram no que tange a uma interpretação expressiva. Este foi um período crucial para a construção e desenvolvimento do idioma dos instrumentos de corda, em especial o violino, instrumento barroco por excelência (HARNONCOURT, 1988, p. 138) Um exemplo dessa influência pode ser encontrada em Giovanni Fontana, grande virtuoso da época, que contrastou diretamente texturas da *canzona* com o novo idioma vocal mais livre nas suas sonatas-concerto, publicadas postumamente em 1641. Outra referência foi Pietro Degli Antonii, que introduziu inflexões vocais expressivas à linha do violino em suas sonatas solo Op. 4 (1676) e Op. 5 (1686) (STOWEL, 2004, p. 11 e 12).

Em seguida, dos séculos XVII ao XVIII, o repertório instrumental independente aumentou e se desenvolveu significativamente. Tanto o idiomatismo instrumental quanto o vocal foram explorados, fazendo com que seus repertórios alcançassem níveis técnicos e musicais surpreendentes.

Mas, apesar dos repertórios vocal e instrumental seguirem seus caminhos autônomos, a interpretação declamatória do canto, assim como a oratória e a retórica – disciplinas relacionados à fala e ao canto que abarcam a maneira como são manipulados os elementos interpretativos para desenhar as estruturas e idéias musicais – continuaram sendo os exemplos a serem seguidos para uma interpretação instrumental expressiva. “Mesmo depois do crescimento da música instrumental independente, princípios retóricos continuaram por algum

tempo a serem usados não apenas na música vocal, mas também em obras instrumentais.” (LAWSON, 2003, p. 53).⁴

Até o século XVIII, e ainda no XIX, freqüentemente eram feitos paralelos entre interpretação musical e oratória, e a maneira de modular a voz permanecia como modelo para uma interpretação instrumental expressiva. É interessante observar que em alemão é usada a mesma palavra, *Vortrag*, tanto para indicar um discurso verbal quanto uma interpretação musical (ALVES, 2000, p. 222).⁵ Quantz relaciona este substantivo sob o foco musical e da oratória em seu método para tocar flauta transversal; “interpretação [*Vortrag*] musical pode ser comparada ao discurso [*Vortrag*] de um orador”, fazendo exatamente um paralelo entre ambos: “*Der musicalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden*” (QUANTZ, 1752, p. 100). Segue a tradução feita a partir do texto traduzido para o inglês:

Execução musical pode ser comparada com o discurso de um orador. O orador e o músico têm, na essência, o mesmo objetivo tanto com respeito à preparação quanto à execução final de suas produções, a saber, fazer de si mesmos mestres dos corações de seus ouvintes, para elevar ou acalmar suas paixões, e transportá-los ora para este sentimento, ora para aquele. Portanto, é vantajoso para ambos, se cada um tem algum conhecimento das tarefas do outro. (QUANTZ, 1966, p. 119)⁶.

Sobre o ensino da retórica e da oratória e suas influências na interpretação instrumental declamatória, estabelece Harnoncourt:

Todo instrumentista do século XVII e de boa parte do século XVIII tinha plena consciência de que devia sempre executar a música de maneira eloqüente. A retórica era, com toda a sua complexa terminologia, uma disciplina ensinada em todas as escolas e fazia parte, portanto, tal como a própria música, da cultura geral. A teoria dos afetos foi desde o início parte integrante da música barroca – tratava-se de mergulhar a si próprio em determinados sentimentos, para poder transmiti-los aos ouvintes – embora a ligação da música com a oratória se fizesse por si mesma. (HARNONCOURT, 1988, p. 154).

⁴ Even after the growth of independent instrumental music, rhetorical principles continued for some time to be used not only for vocal music but also for instrumental works. (Tradução nossa)

⁵ Alves, Afonso Telles: Minidicionário Rideel alemão – português – alemão. *Verbete Vortrag*: s. conferência; relato, exposição; declamação, recitação; (*mús.*) interpretação, execução.

⁶ Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that. Thus it is advantageous to both, if each has some knowledge of the duties of the other.

Da mesma forma, são comuns os paralelos entre interpretação vocal e instrumental no material teórico dos séculos XVII a XIX. Importantes compositores e músicos durante este período registraram o uso da voz cantada como modelo para uma abordagem expressiva e adequada do texto musical nos instrumentos. C. P. E. Bach (1949, pp. 151 e 152), no seu *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* recomenda que “acima de tudo, não se deve perder nenhuma oportunidade de ouvir bons cantores. Aprende-se dessa forma a pensar de maneira cantada. De fato, é salutar a prática de cantar melodias instrumentais, a fim de alcançar a compreensão da interpretação adequada.”⁷

Vários instrumentistas de cordas friccionadas, especialmente violinistas, em seus tratados e métodos escreveram sobre a relação direta que o canto tinha com a formação e conhecimento de um músico completo. Naturalmente pode-se entender que este pensamento era comum junto aos outros membros da família do violino, especialmente junto à viola, o instrumento mais próximo do violino. Giuseppe Tartini, violinista e compositor do século XVIII, acreditava que para se tocar bem, deve-se cantar bem. (STOWEL, 2004 p. 193)

Geminiani (1751, p. 1), no prefácio ao seu *The Art of Playing on the Violin* revela o pensamento da época ao escrever que tocar como os melhores cantores faz parte da busca do violinista pela expressividade. Podemos também fazer a transferência desta idéia para o violista – já que, segundo ele, este é o caminho para se alcançar a “verdadeira intenção da música”:

A intenção da música não é apenas agradar aos ouvidos, mas expressar sentimentos, atingir a imaginação, comover a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em dar a esse instrumento uma sonoridade que deve de certa forma se igualar à voz humana mais perfeita; e em executar cada peça com exatidão, propriedade, e delicadeza de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música.⁸

Leopold Mozart, no seu tratado de 1755, que contém importantes diretrizes para interpretação da música do século XVIII, incluindo a obra do seu filho Wolfgang Amadeus Mozart, diz: “E quem não está ciente que o canto é, em todas as circunstâncias, o objetivo de

⁷ Above all, lose no opportunity to hear artistic singing. In so doing, one will learn to think in terms of song. Indeed, it is a good practice to sing instrumental melodies in order to reach an understanding of their correct performance. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁸ The intention of musick (sic) is not only to please the ear, but to express sentiments, strike the imagination, affect the mind, and command the passions. The art of playing the violin consists in giving that instrument a tone that shall in a manner rival the most perfect human voice; and in executing every piece with exactness (sic), propriety, and delicacy of expression according to the true intention of musick (sic). (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

todo instrumentista; porque sempre se deve aproximar da natureza o quanto possível”. (1985, pp. 101 e 102).⁹

Charles Auguste de Bériot, compositor e violinista belga do século XIX, toma claramente o canto como modelo e guia para a interpretação dos violinistas, os quais “nos últimos anos, têm sido possuídos por uma ambição febril de exibir habilidades técnicas extraordinárias, freqüentemente desviando o instrumento de sua verdadeira missão, a nobre missão de imitar a voz humana...” (1899, p. 1)¹⁰. Ele discorre:

Por essa razão eu tomei a música da canção como ponto de partida, como modelo e como guia. Música é a alma da linguagem, cujos sentimentos ela revela por meio da expansão; assim como a linguagem auxilia na compreensão da transmissão da música. A música sendo essencialmente uma linguagem do sentimento, suas melodias estão sempre imbuídas com certo sentido poético, uma elocução, real ou imaginária, a qual o violinista deve sempre ter em mente para que o arco do seu violino possa reproduzir seus acentos, sua prosódia, sua pontuação. Em suma, ele deve fazer seu instrumento falar. (BÉRIOT, 1899, p. 1).¹¹

Os também violinistas Joseph Joachim e Andreas Moser, no método que escreveram conjuntamente já no início do século XX, intitulado *Violinschule*, descreveram Louis Spohr, outro importante violinista e compositor, como o “maior lírico do violino” (1905, III, p. 34)¹², mas atribuíram qualquer característica alemã em seu estilo mais à influência da Ópera Romântica Alemã que a qualquer escola nacional de violino, reconhecendo também que a arte do canto italiana por muito tempo forneceu um modelo para instrumentistas de corda. (1905, III, pp. 5, 34, 35). Eles também ligam diretamente a construção da habilidade e consciência musicais de um aluno à prática de cantar anteriormente os trechos musicais:

É de fundamental importância que a consciência musical do aluno seja firmemente encorajada desde o primeiro momento. Deve-se fazê-lo cantar, cantar e cantar novamente! Tartini já disse “Per ben suonare, bisogna ben cantare” (“Para tocar bem deve-se cantar bem”). O

⁹ And who is not aware that singing is at all times the aim of every instrumentalist; because one must always approximate to nature as nearly as possible. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

¹⁰ Of late years, violinists have been possessed with the feverish ambition to exhibit extraordinary technical skill, often diverting the instrument from its true mission – the noble mission of imitating the human voice... (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

¹¹ For this reason, I have taken the music of song as a starting-point, both as a model and a guide. Music is the soul of language, whose sentiment it reveals by means of expansion; just as language assists in comprehending the import of music. Music being essentially a language of sentiment, its melodies are always imbued with a certain poetic sense – an utterance, either real or imaginary, which the violinist must constantly bear in mind so that his bow may reproduce its accents, its prosody, its punctuation. Briefly, he must cause his instrument to speak. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

¹² ...der grösste Lyriker der Geige (Tradução nossa)

iniciante não deve produzir nenhuma nota no seu violino a qual ele já não tenha fixado em sua voz, ou seja, sem estar inteiramente consciente do que ele quer expor. (JOACHIM, MOSER, 1905, I, p. 7)¹³

Numa afirmação tendenciosa para a atualidade, mas que também revela a grande importância do conhecimento dos recursos expressivos do canto por parte do instrumentista na sua época, Mattheson, em *Der vollkommene Capellmeister*, no capítulo *On the Art of Singing and Playing with Graces* (Sobre a Arte de Cantar e Tocar com Elegância), diz:

(...) ninguém consegue tocar um instrumento com elegância se não emprestar do canto a maior e a melhor parte de sua habilidade, uma vez que todos os instrumentos musicais existem apenas para imitar a voz humana e ser acompanhamento ou companhia: deste modo, a arte de cantar com elegância está em primeiro lugar e dita muitas regras úteis para a prática instrumental. (1739, p. 264).¹⁴

Como se pode perceber nesses textos, a influência do canto e da retórica sobre os instrumentos era de ordem prática, com referência a elementos relacionados à maneira expressiva de produzir o som, como sonoridade e elegância de estilo, ao conduzir a voz ou instrumento de forma a dar à melodia as direções que ela mesma indica. Essa expressividade era explorada através da articulação, como por exemplo, separando notas precedidas por uma ligadura; através dos golpes de arco (para os instrumentos de arco); do ritmo, como as *notes inégales*; do ataque das notas, como o “ataque atrasado”; da dinâmica, vibrato, acentuação, fraseado, etc. De acordo com a *Doutrina dos Afetos*, doutrina “irmã” da retórica musical, “as emoções podem ser expressas em música de forma que despertem emoções correspondentes no ouvinte” (LENNEBERG, 1958, p. 47)¹⁵. São as emoções, ou “Afetos”, deduzidos do compositor e que seriam despertados no ouvinte através do uso expressivo desses recursos interpretativos, ou seja, era de responsabilidade do intérprete dar uma pronúncia retórica aos sons. Mais especificamente,

¹³ It is of fundamental importance that the pupil's musical consciousness be steadily encouraged from the very first. He must be made to sing, sing, and sing again! Tartini has already said “Per ben suonare, bisogna ben cantare” (“To play well you must sing well”). The beginner should produce no note on his violin which he has not already fixed with his voice, i. e. without being fully conscious of what he wishes to bring out. (Tradução nossa a partir da tradução para o inglês)

¹⁴ [...] no one could play an instrument with graces who does not borrow the most and best of his skill from singing, since all musical instruments serve only to imitate the human voice and to be its accompaniment or companion: thus the art of singing with graces clearly stands in first place and dictates many useful rules to playing [...] (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

¹⁵ [...] the emotions can be expressed in music so that they arouse corresponding emotions in the listener. (Tradução nossa)

[...] na performance em si, apesar de nem sempre escrito nas partes, os Italianos aplicavam uma grande variedade de artifícios expressivos, como sombreamento da dinâmica, vibrato, diferentes tipos de golpes de arco, e ornamentos, no reforço daquele *Affeto* em questão. (BOYDEN, 1990, p. 492)¹⁶

Lawson aborda esses artifícios expressivos associando-os à “inflexão”, termo que possui significados relacionados à voz, como modulação de voz e entonação, definindo-a como meio de o instrumentista dar um formato de discurso com sentido musical à interpretação.

Inflexão está relacionada com dar forma à linha melódica através do fraseado, articulação, dinâmica e controle rítmico, ou outros aspectos (ex. vibrato), dessa forma dando pleno significado à música. Alguns aspectos desse processo são fixados ou pré-planejados (ex. marcações de dinâmica em vários degraus de detalhe de acordo com o período), alguns são intuitivos; e sempre foi de responsabilidade do intérprete introduzir essas sutis inflexões de dinâmica, em grande parte não anotáveis, em qualquer que seja o estilo ou período. (LAWSON, 2003, p. 53).¹⁷

1.2. Aproximação histórica do canto com a viola dos seus primórdios até o Período Clássico

No decorrer do século XVI, especialmente na primeira metade, o canto desempenha o papel principal na prática musical, e é modelo não somente de interpretação, mas de tessitura para os instrumentos. A região mais utilizada da voz é aquela natural (média), mas sem excluir os avanços em direção aos extremos agudos e graves da tessitura. Na escola franco-flamenga, por exemplo, que, ao lado da italiana, domina a prática musical neste período, o *cantus firmus*, ou voz geradora temática principal é quase sempre confiada ao registro do tenor (LAINÉ, 2010, p. 10), pois às outras vozes está reservado o papel de *ambiance* e sustentação polifônica para esta linha. Essa prática foi determinante para o gosto pela tessitura mediana, ainda que, para poder se mover com relativa tranquilidade, as outras

¹⁶ ...in actual performance, although not always notated in the scores, the Italians employed a large variety of expressive devices, such as dynamic shading, vibrato, different types of bow strokes, and ornaments, in support of the particular *Affeto*. (Tradução nossa)

¹⁷ Inflection involves shaping the melodic line through phrasing, articulation, dynamic and rhythmic control, or other aspects (e.g. vibrato), thereby giving full meaning to the music. Some aspects of this process are prescribed or pre-planned (e.g. dynamic or articulation markings in varying degrees of detail according to period), some is intuitive; and it has always been the performer’s responsibility to introduce those subtle, largely unnotatable dynamic inflections, whatever the musical style or period. (Tradução nossa)

linhas melódicas tivessem que se afastar do tenor através de expansões na tessitura. A principal atuação dos instrumentos era a de dar apoio às partes vocais, misturando-se a elas por meio de dobramentos, ou, posteriormente, substituindo-as. Por isso, naturalmente, a viola desempenharia um papel importante, de instrumento que se encaixava bem nesse contexto, com sua voz média-aguda mais valorizada que a voz aguda do violino. Nesse momento, uma polifonia a cinco partes se desenvolveu, onde eram reservadas duas partes para voz instrumental média, geralmente duas violas:

(...) em primeiro lugar, um dos principais papéis dos instrumentos é então o de sustentar as partes vocais. Sob essa ótica, estas correspondem pouco em geral à tessitura do violino, entendendo-se que a necessidade numérica de violas era muito grande, até porque com uma polifonia freqüentemente concebida a cinco partes, as vozes médias eram majoritárias. (LAINÉ, 2010, p. 10).¹⁸

Em Mântua e, a partir de 1613, em Veneza, Monteverdi daria à *viola da braccio*, em oposição à *viola da gamba*, uma importância capital na feitura das linhas instrumentais médias em suas óperas e madrigais concertantes (estes, a partir do *Libro VIII*, de 1638), muitas vezes recorrendo a efeitos como o *stille concitato* (notas curtas repercutidas) para demonstrar a agitação das emoções que permeavam as personagens e que se encontravam implícitas ou explícitas no texto dramático.

A viola, portanto, teve seu momento de destaque, antes de perder sua posição em virtude do favorecimento das vozes extremas a partir da invenção do baixo contínuo e do posterior desenvolvimento do trio sonata durante o período barroco, especialmente a partir do final do século XVII. Vozes e instrumentos solistas agudos (um par deles, no caso do trio sonata) passaram a contrapor-se à linha grave fundamental do contínuo, freqüentemente sem nenhuma linha preenchendo o espaço médio da tessitura. Mas isso se deu gradativamente, e no decorrer desta mudança nos padrões estéticos, a viola ainda teve um papel relativamente consistente até em torno de 1650. Isso se deu porque diversos compositores a utilizaram nas formações a quatro ou cinco vozes, e, neste último caso, eram utilizadas duas violas de diferentes tamanhos, uma menor, a viola contralto, e outra grande, a viola tenor, correspondentes às respectivas regiões de voz, quando a transição do gosto pela voz mediana

¹⁸ [...] en premier lieu, un des rôles majeurs des instruments est alors de soutenir les parties vocales. Dans cette optique, celles-ci correspondant peu en général à la tessiture du violon, on comprend que le besoin numérique d'altos ait été plus grand, d'autant qu'avec une polyphonie solvante conçue à cinq parties, les voix médiums étaient majoritaires. (Tradução nossa)

para a voz aguda se intensificava. Na França, eram utilizadas três violas de diferentes tamanhos, e lá chamadas de *haute-contre*, com a caixa de ressonância em torno de 38 cm de comprimento, *taille*, em torno de 45 cm, e *quintte*, esta última em torno de 52 cm, tão grande que tinha que ser tocada pendurada no pescoço com uma correia (LAINÉ, 2010, p. 32).

Este fenômeno se deu de forma heterogênea pelas diferentes regiões da Europa. Na música instrumental da Itália do século XVII, em Veneza, vários compositores dão igual importância às partes na escrita a cinco vozes, e as duas violas, contralto e tenor, participam ativamente do contraponto, como por exemplo, na *Sonata à 5 La Fugazza*, de Giovanni Legrenzi (1626-1690), as *Sonate a Due, Tre et Quattro*, de Marco Antonio Ferro, e os dois *Balletti*, de Biago Marini. Já no final do século XVII e o início do século XVIII, o trio sonata se torna extremamente popular, e as primeiras composições de Arcangelo Corelli nesta forma musical, para dois violinos e baixo, são tomadas como modelo pela geração seguinte, assim como o concerto grosso a quatro vozes, com a orquestra polarizada sobre o contraste agudo e grave em detrimento das vozes intermediárias. Entretanto, alguns compositores como Tomaso Albinoni, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli e Francesco Durante ainda escrevem esporadicamente a cinco vozes (LAINÉ, 2010, pp. 27 – 31).

Hellmuth Christian Wolff apresenta um importante panorama da ópera veneziana na segunda metade do século XVII, onde a viola era tida com muito maior consideração que nos anos que se seguiriam. Também se usava com frequência na orquestra da ópera, nesta escrita comum a cinco vozes, duas partes de viola. Wolff diz:

Na ópera barroca, era preferencial usar a viola para propósitos especiais; dessa forma Antonio Draghi escreveu duas violas concertantes para o Ritornello de sua ópera *Creso* (Vienna 1678 III, 19) e também um quinteto de violas completo para o acompanhamento de uma ária na mesma ópera (II, 14). Duas violas concertantes tiveram popularidade particular nas Árias-Lamento da ópera Veneziana, por exemplo, em *Il Candaule* (1679) de Pietro Andrea Ziani, ou em *Onorio in Roma* (1692) por Carlo Francesco Pollaroli. (MENUHIN, PRIMROSE, 1976, p. 171).¹⁹

Em outros países europeus, a presença majoritária das vozes médias durante o século XVII também foi relativamente freqüente. Na França, como já dito, eram usadas três violas de

¹⁹ In baroque opera it was preferred to use the viola for special purposes; thus Antonio Draghi prescribed two concertante violas for the Ritornello of his opera *Creso* (Vienna 1678 III, 19) and also a complete viola quintet for the accompaniment of an aria in the same opera (II, 14). Two concertante violas enjoyed particular popularity in the Lament-Arias of the Venetian opera, for instance in *Il Candaule* (1692) by Carlo Francesco Pollaroli. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

diferentes tamanhos, também na escrita a cinco, por compositores como Marc-Antoine Charpentier e na importante orquestra *Vinte e quatro Violinos do Rei*, dirigida por Jean-Baptiste Lully. Também na Inglaterra utilizou-se esse modelo até a metade do século XVII, quando uma das funções dos grupos de cordas era de acompanhar as danças. Apenas no final desse século é que Henry Purcell deu à viola partes mais ativas, mas na já fixada formação da orquestra a quatro vozes. Na Alemanha, Dietrich Becker e Johann Rosenmüller compõem a cinco, enquanto Philipp Friederich Buchner e Daniel Speer colocam a viola em posição de maior proeminência, como nas duas sonatas para duas violas e baixo contínuo, de Speer. Em Hamburgo, no fim do século XVIII, Reinhard Keiser compõe para a ópera, e usa a viola como instrumento concertante, seja como solo de naípe, solo de estante ou solo de viola concertante, assim como na ópera veneziana. E na Áustria, Heinrich Schmelzer, Antonio Bertali e Heinrich Biber também destacam a viola em suas composições (LAINÉ, 2010, pp. 32 - 40).

Em seguida, durante a maior parte do século XVIII, veio o momento no qual quase não se detecta o mesmo interesse musical para a viola nas composições, nem mesmo às partes de acompanhamento. Hector Berlioz documenta, já no período romântico, o tratamento a ela dado pelos compositores do passado:

Entretanto, ela foi negligenciada por muito tempo – ou usada, insensivelmente, ou sem eficácia, para dobrar os baixos uma oitava acima. O tratamento injusto deste nobre instrumento se deu por várias causas. Em primeiro lugar, os mestres do século XVIII, raramente escrevendo de fato a quatro vozes, geralmente não sabiam o que fazer com a viola. Quando eles não podiam dar-lhe algumas poucas notas para preencher a harmonia, eles não hesitavam em escrever o odioso *col basso* – com frequência tão descuidadamente que as oitavas resultantes entravam em conflito ou com a harmonia, ou com a melodia, ou com ambos. (1991, p.60).²⁰

Como consequência, os músicos se recusavam a tocar viola, como foi o caso de Thomas Duschene, considerado o violinista mais fraco na orquestra *Vinte e quatro violinos do rei*, na França do século XVIII (LAINÉ, 2010, p. 34). Quantz testemunhou: “Vemos comumente a viola como uma coisa de pouca importância na música. Aparentemente, a causa é o fato de que muitas vezes ela é tratada por pessoas que não são mais que mediocrementemente avançadas na música, ou que não tem talento suficiente para se destacar no violino...”

²⁰ Nevertheless, it has long been neglected – or used, senselessly and ineffectually, for doubling the basses in the higher octave. The unjust treatment of this noble instrument has been due to several causes. In the first place, the masters of the 18th century, rarely writing four real voices, generally did not know what to do with the viola. Whenever they could not give it a few notes to fill up the harmony, they did not hesitate to write the odious *col basso* – often so carelessly that the resulting octaves conflicted either with the harmony or with the melody or with both. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

(QUANTZ, 1752, p. 211)²¹. Obviamente toda essa sucessão de acontecimentos influenciou tudo o que envolveu a viola durante a sua história, fazendo com que ainda hoje a viola não tenha a mesma tradição que os outros instrumentos de seu naipe.

Entretanto, neste período houve exceções protagonizadas por grandes compositores que avançaram na exploração do potencial da viola e lhe ofereceram o papel principal. É importante lembrar que neste momento, tanto para esses grandes compositores quanto para seu meio musical, o canto segue como modelo de interpretação, e a retórica como disciplina conhecida e aplicada à música na maneira de concebê-la e pronunciá-la como discurso.

J. S. Bach, violista, grande apreciador do instrumento, e ainda profundo conhecedor da retórica musical (HARNONCOURT, 1988, p. 171), com sua genialidade artística e sempre consciente do seu contexto, no *VI Concerto de Brandenburgo* deu a duas violas solistas – instrumento de sua preferência enquanto instrumentista – a tarefa de representar a prevalência da família das *violas da braccio* sobre a das violas da gamba (HARNONCOURT, 1993, pp. 190 a 192).

A *gamba* era pertencente à prática aristocrática, e Bach colocou exatamente duas gambas como instrumentos de acompanhamento, talvez simbolizando uma inversão proposital de papéis, ao determinar que o que poderia ser considerado inferior por uma elite estabelecida social e artisticamente pode, perfeitamente, exercer posição de destaque em relação ao que é considerado superior. Interessante observar também que esta é a obra que fecha o ciclo dos concertos brandenbúrgueses. Nela, Bach concentra a tessitura na região médio-grave, com as duas violas solistas, um violoncelo que freqüentemente dialoga com elas, duas violas da gamba, um contrabaixo e cravo. O primeiro movimento é construído em um cânone de apenas uma colcheia de diferença, o que dá a idéia de disputa entre os solistas, como se estivessem brigando pelo estabelecimento do tempo, e como se estivessem deixando claro que a obra representa uma competição. Já no último movimento, as duas violas se estabelecem juntas, com o tema em uníssono no início e no fim, enquanto que o segundo movimento é um diálogo meditativo e lírico.

²¹ On regarde communément la Violette (Viola da Braccio) comme une chose de peu d'importance dans la musique. La cause en est apparemment, qu'elle n'est souvent traitée que par des personnes qui ne sont encore que médiocrement avancés dans la musique, ou qui n'ont pas beaucoup de talents pour se distinguer sur le violon... (Tradução nossa)

No *III Concerto de Brandenburgo*, Bach também dá à viola um tratamento de destaque ao distribuir de forma equilibrada a polifonia entre os três grupos das cordas, violinos, violas e violoncelos, por sua vez divididos em três partes diferentes. Outra importante contribuição de Bach para as violas foi o tratamento solista a ela dado em partes de algumas de suas Cantatas, como nas de número 5, 16, 18, 199 e 213, nas quais mescla as qualidades líricas de declamação da viola às da voz.

Outro compositor que foi uma exceção na parte final do período barroco foi Georg Philip Telemann, que assim como Bach valorizou características vocais da viola, como a tessitura médio-grave, que perpassa o registro natural das vozes masculina e feminina, e suas qualidades tímbrico-expressivas na construção das melodias, especialmente nos movimentos lentos. É Telemann o autor do verdadeiro primeiro concerto solista para viola e orquestra, (Concerto em sol maior). Compôs também um concerto para duas violas e alguns trios sonatas, os *Scherzi Melodici*, com violino, viola e baixo contínuo.

Ao aproximar-se a prática instrumental com a vocal, a música com o discurso, e ainda a viola com o canto, não se poderia deixar de lado a contribuição de Wolfgang Amadeus Mozart, ele mesmo violista e apreciador da viola como um de seus instrumentos favoritos, juntamente com o piano e a clarineta. É de sua autoria a importantíssima *Sinfonia Concertante para violino, viola e orquestra K. 364*. Como descreveu Harnoncourt (1988, p. 173), “[...] para ele, [Mozart] o importante é sempre o drama, o diálogo, a palavra isolada, o conflito e sua resolução [...]. Paradoxalmente, isto não se aplica no seu caso somente à ópera, mas também à música instrumental, que é sempre dramática.” Assim, Mozart aplica este seu modelo de escrita eloqüente vocal-instrumental de forma particular na *Sinfonia Concertante*, numa escrita extremamente expressiva, ora amável, ora dolorosa, mas sempre relacionada ao drama. O musicólogo Dominique Patier propõe uma possível comparação do segundo movimento (*Andante*) com a seção *Domine Deus*, do *Glória*, na grande *Missa em Dó menor K. 427*, pois possuem a mesma estrutura, mesma alternância de solistas e mesmo perfil de condução melódica (LAINÉ, 2010, pp. 64 e 65). À viola e ao violino é dado intercaladamente o mesmo tratamento, e na orquestra, Mozart escreve freqüentemente duas partes de viola. E usando esse tipo de escrita que valoriza a viola, Mozart ainda deixou para o acervo camerístico seis importantes quintetos de cordas, composições que consolidaram a formação do tradicional quarteto de cordas com uma viola acrescida ao grupo.

Mozart reúne seus três instrumentos preferidos no trio *Kegelstatt K. 498* para viola, clarineta e piano, numa combinação que lança a amálgama tímbrica utilizada posteriormente por vários outros compositores. Mozart valoriza os timbres doces da viola e da clarineta, que emprestam seu caráter intimista à obra.

Alguns outros compositores também foram importantes para dar oportunidade à viola de mostrar sua capacidade discursiva no período clássico, escondida na maior parte do tempo nos seus tão comuns momentos de acompanhamento. Os irmãos violistas, Carl e Anton Stamitz deixaram um importante corpo de obras solistas para a viola, dos quais se destaca o *Concerto em ré maior para viola e orquestra* de Carl Stamitz, como uma peça do repertório clássico por excelência, juntamente com outro *Concerto em ré maior*, de Franz Anton Hoffmeister, este, compositor de dois concertos solistas para viola. Alessandro Rolla, primeira personalidade emblemática da viola, compôs proficuamente para esse instrumento em várias formações, dentre elas quinze concertos para viola e orquestra e treze peças para viola solo. Seu *Divertimento para viola em fá maior* demonstra sua aproximação a características de expressividade vocal virtuosísticas do bel canto (LAINÉ, 2010, p. 74).

1.3. Reaproximação no período romântico da viola com a voz: valorização tímbrica e escrita preponderantemente melódica.

No período romântico, a partir da primeira metade do século XIX, a noção de timbre toma nova importância, e as qualidades sonoras da viola começam a ser reconhecidas, especialmente porque o caráter de sua sonoridade é percebido como sombrio, lânguido, melancólico e dramático, o que se encaixa muito bem com o espírito do romantismo. Assim, com a busca generalizada pela cor e suas combinações, a viola recebe de volta seu status tímbrico, com passagens específicas que valorizam as características naturais do instrumento. Compositores como Beethoven, Weber, Berlioz, Wagner, Schumann, Mendelssohn e Brahms redescobriram e trouxeram à tona o lirismo da viola em suas escritas, próximas ao modelo vocal. E é na orquestra que se produz a verdadeira emancipação da viola.

Em relação à escrita orquestral ocorreram mudanças substanciais no início do século XIX. Passou-se a desenvolver a linha da viola de maneira mais independente e a usá-la na realização de *melodias em cantabile* [grifo nosso], tanto em sinfonias como em poemas sinfônicos [...]. (KUBALA, 2004, p. 47).

Christoph Willibald Gluck, ainda no fim do século XVIII inicia este processo com a ópera *Iphigénie en Tauride*, obra largamente citada nos tratados de orquestração como modelo ideal para a representação do drama, e em particular no uso que fez da viola. O compositor percebe o timbre como parte essencial na capacidade de discurso expressivo desse instrumento, e o releva no II Ato, na ária de Orestes, numa linha de acompanhamento sem efeito técnico, sem frase musical propriamente dita, mas graças à adequação do timbre e do elemento rítmico (em sínopes, com cortes abruptos dos tempos fortes nos baixos), Gluck concede à viola um elemento dramático essencial e nela encontra uma cor única entre os instrumentos de cordas. Como diz Hector Berlioz em seu tratado de instrumentação, “É o timbre da viola que cria a impressão profunda na famosa cena em ‘Iphigénie en Tauride’” (1991, p. 60)²².

Nesse sentido, guardadas as devidas proporções, Gluck talvez tenha sido para a viola o que Monteverdi foi para a retórica musical e para o desenvolvimento da linguagem musical e instrumental. Ambos descobriram e utilizaram os potenciais discursivos de seus instrumentos para construir representações dramáticas nas linhas instrumentais, ou seja, relacionaram pura música a declamação vocal. Monteverdi, a partir da invenção do *stille concitato* no *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (VIII Livro de madrigais) construiu um vocabulário musical, inicialmente vocal, transferido posteriormente para a música instrumental. Harnoncourt, ao descrever a genial contribuição de Monteverdi, que mudou os rumos da música, ressalta:

As relações entre música instrumental e vocal tornam-se bastante compreensíveis a partir deste fato. Aqui igualmente têm suas raízes os curiosos diálogos da música “pura”, as sonatas, os *concerti* dos séculos XVII e XVIII, e até mesmo as sinfonias, já em plena época clássica. Essas obras foram, com efeito, concebidas a partir da linguagem e freqüentemente se inspiram em programas retóricos, tanto concretos quanto abstratos. (1988, p. 170).

Entende-se, portanto, que a música do período mencionado por Harnoncourt influenciou grandemente toda a música que veio depois. Assim, pode-se deduzir que a música dos séculos XIX e XX também tem suas raízes na linguagem e no discurso.

²² It is the timbre of the viola which creates the deep impression in the famous scene in “Iphigénie en Tauride” (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

Por sua vez, Gluck também teria concebido a partir da linguagem, no drama, o aproveitamento do potencial discursivo do timbre da viola. Assim, com sua contribuição, ele por sua vez mudou os rumos deste contralto das cordas ao ter iniciado o processo de redescoberta de suas qualidades sonoras à medida que reaproximou a viola do canto pela valorização tímbrica na construção do enunciado dramático, conseqüentemente, com a voz como modelo. Aliás, contrário ao que comumente se pensa hoje, no período romântico a voz ainda era modelo de interpretação expressiva que diferenciava instrumentistas comuns de músicos elevados.

Apesar de quantitativamente o repertório solista da viola quase ter desaparecido a partir de 1840, vários outros compositores seguiram os passos de Gluck, Mozart, Weber (no solo de viola na ópera *Freischütz*), e Beethoven (nos importantes soli de violas com violoncelos no segundo movimento das *Sinfonias 5 e 7*) e a utilizaram na orquestra neste momento, na nova percepção com relação à sua sonoridade. A obra musical e teórica de Hector Berlioz teve uma importância central para a continuidade do processo de reconhecimento das qualidades da viola, tanto no seu tempo quanto posteriormente. Ele foi um grande defensor e anunciador das características expressivas típicas desse instrumento, e detalha sua situação especialmente no seu *Grand traité d'orchestration e d'instrumentation*. O compositor aponta o baixo nível dos violistas como conseqüência da escrita empobrecida dos períodos barroco e clássico, e defende a viola em seguida:

Dessa forma, infelizmente era quase impossível àquela época [século XVIII] escrever qualquer passagem importante para as violas que exigisse a mais comum habilidade para sua execução. Violistas eram sempre selecionados entre os violinistas mais fracos. Se um músico era incapaz de preencher confiavelmente o posto de um violinista, ele era relegado às violas. [...] Eu devo admitir que mesmo em nosso tempo esse prejuízo contra a viola não desapareceu completamente. Mesmo nas nossas melhores orquestras ainda encontramos violistas que não são mais proficientes neste instrumento que no violino. Mas o dano causado em tolerá-los está sendo reconhecido mais e mais; e pouco a pouco a viola será confiada apenas a mãos hábeis, assim como os outros instrumentos. (1991, p. 60).²³

²³ Furthermore, it was unfortunately impossible at that time to write any important passage for the viola requiring the most ordinary skill for its execution. Violists were always selected from the weaker violinists. If a musician was unable to fill creditably the post of a violinist, he was relegated to the violas. [...] I must admit that even in our own time this prejudice against the viola has not disappeared completely. Even in our best orchestras we still find viola players who are no more proficient on that instrument than on the violin. But the harm caused by tolerating them is being recognized more and more; and little by little the viola will be entrusted only to skilled hands, just as the other instruments. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

Outro aspecto que retirou o timbre característico da viola e fez com que fosse um instrumento visto como incapaz de contribuir para o discurso musical, ou assumi-lo, foi o predomínio de violas de tamanho reduzido, quase do mesmo do violino em torno de 1750 e ainda à época de Berlioz. Isso provocou a distorção de sua sonoridade característica, e se deu por conta da proximidade da viola com o violino e a sua conseqüente não especialização, ao se pensar que para tocar viola, bastava que se tocasse violino. Berlioz lamenta este fato (1991, p. 74): “[...] não são verdadeiras violas, nem no tamanho nem no volume. Elas são mais como violinos montados com cordas de viola.”²⁴ Mas o compositor valoriza as características únicas da “verdadeira” viola:

De todos os instrumentos na orquestra, é a viola, cujas excelentes qualidades não têm sido reconhecidas por maior tempo. Ela é tão ágil quanto o violino. Suas cordas graves possuem um timbre característico, rouco, enquanto que suas notas agudas são distinguidas pelo seu som pesadamente apaixonado. O caráter geral de sua sonoridade é de profunda melancolia e é notavelmente diferente daquele dos outros instrumentos de corda. (1991, p. 60).²⁵

E ainda sobre as qualidades timbrísticas deste instrumento, ele acrescenta:

Seu timbre atrai e cativa a atenção de forma tão vívida que não é necessário que uma orquestra tenha tantas violas quanto segundos violinos. Os poderes expressivos de seu timbre são tão marcantes que, nas muito raras ocasiões proporcionadas pelos antigos mestres para sua exibição, ele nunca deixa de responder seu propósito. (1991, p. 60).²⁶

Nas suas obras orquestrais, Berlioz valoriza a viola e lhe confia responsabilidades de primeiro plano, como em *Romeo e Julieta*, *A Danação de Fausto*, *Sinfonia Fantástica*, no naipe das violas em *Haroldo na Itália*, *Carnaval Romano*, *Requiem*, *Canção Gótica*, etc. Em *Haroldo na Itália*, obra que será abordada em maior detalhe mais adiante neste trabalho, o compositor ainda confere à viola o papel de instrumento solista frente à orquestra.

²⁴ [...] neither in size nor in tonal volume are they real violas. They are more like violins strung with viola strings. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

²⁵ Of all instruments in the orchestra it is the viola whose excellent qualities have been unappreciated for the longest time. It is just as agile as the violin. Its low strings have a characteristic, husky timbre while its high notes are distinguished by their mournfully passionate sound. The general character of its tones is one of profound melancholy and is notably different from that of the other stringed instruments. (Tradução nossa)

²⁶ Its timbre attracts and captivates one's attention so vividly that it is not necessary for an orchestra to have as many violas as second violins. The expressive powers of its timbre are so marked that, on the very rare occasions afforded by the old masters for its display, it never fails to answer their purpose. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

Wagner se juntou a Berlioz e contribuiu para a viola no repertório orquestral, como nas óperas *Tannhäuser*, (na cena *Venusberg*), *Lohengrin*, na *Tetralogia* (especialmente em *Siegfried* e em *As valquírias*) e em *Tristão e Isolda*. Nesta última são encontradas várias intervenções de uma viola solo. Outros compositores como Mendelssohn, Brahms, Liszt, Bruckner e Glinka também desenharam na orquestra as linhas da viola de acordo com suas características expressivas.

Já no universo da música de câmara, Brahms escreveu duas canções para contralto ou mezzo-soprano, viola e piano, e nelas explora suas semelhanças com as da voz feminina e dá à viola igual destaque e tratamento ao da linha vocal, aplicando essas semelhanças na escrita lírica da viola. Compôs também duas sonatas (op. 120), inicialmente para clarineta e piano, as quais ele mesmo adaptou para viola e piano, e cujo caráter expressivo, intimista e resignado se encaixou muito bem ao timbre da viola. Em várias outras obras camerísticas, Brahms retira da viola seu potencial expressivo e melancólico, como no primeiro *Sexteto* op. 18, no *Quarteto de cordas n.º 3* op. 67 e no *Piano Quarteto* op. 25 (LAINÉ, 2010, p. 140, 141, 190 e 191).

Robert Schumann encontra na viola o meio ideal para ilustrar o universo poético dos contos de fada nos seus *Märchenbilder* para viola e piano, e utiliza toda a paleta de cores do instrumento, como a melancolia, a doçura e expressividade em duas das peças, e a rispidez e violência em duas outras.

Dessa forma, percebe-se que a evolução técnica e musical da viola se deve muito à prática coletiva, na orquestra e música de câmara. Esta nova demanda no repertório impõe aos violistas uma nova qualidade na execução, e cada vez mais, principalmente a partir do final do século XIX, bons músicos se dedicam exclusivamente ao estudo da viola e desenvolvem carreira como cameristas, especialmente em quartetos de cordas. Este fato também se reflete na construção do repertório solista, que a partir do começo do século XX, ganha corpo e consistência. Grandes virtuosos como Lionel Tertis, Maurice Vieux e William Primrose se especializam na mesma medida que virtuosos de outros instrumentos e incentivam cada vez mais a criação de novas obras para viola.

Assim, diversos compositores deixaram importantes obras a partir do final do romantismo para o repertório violístico, tanto orquestral quanto camerístico e solista, mas é no século XX que se concentra a maior parte do repertório da viola. Neste repertório percebe-se

na escrita da viola a compreensão do lirismo, do melodismo e do timbre que lhe são característicos, e neste sentido, pode-se dizer que em geral, a abordagem é menos violinística e, de certa forma, mais vocal. Max Bruch compôs um *Romance para viola e orquestra* e um *Concerto duplo para viola, clarineta*, assim como as *Oito peças para viola, clarineta e piano op. 83*. Nesta formação, Carl Reinecke também compõe um *Trio op. 264*. O violinista Joseph Joachim, que teve uma prática violística episódica, deixou as *Melodias hebraicas op. 9* e as *Variações op. 10*, ambas para viola e piano. Outro violinista virtuose e compositor que freqüentemente escolheu a viola como instrumento para sua carreira como solista foi Henri Vieuxtemps. Ele interpretava obras de sua própria composição, como a lírica e sombria *Elegia op. 30*, a *Sonata op.36* e o *Allegro e Scherzo* de uma sonata inacabada, todas para viola e piano, e com um trato virtuosístico da viola. Interpretou também um dos movimentos de *Haroldo na Itália, sinfonia em quatro partes com uma viola principal*, de Berlioz, além da *Sonata para viola e piano op. 49* de Anton Rubinstein. Richard Strauss concede desafiadores solos de viola ao personagem de *Sancho Pança* na obra orquestral *Don Quixote*.

Dentre as obras para viola e piano de compositores de estéticas pós-românticas estão o *Concertstück* de Georges Enescu; o *Pensiero e Apassionato* de Franck Bridge; duas sonatas de York Bowen, uma sonata extremamente expressiva da compositora inglesa Rebecca Clarke; a *Suite* de Ernest Bloch, que foi orquestrada em seguida; as sonatas de Arnold Bax, e Arthur Bliss; *Reflection e Lacrymae, reflexions on a song of Dowland*, de Benjamim Britten; um *Romance* de Vaughan Williams, que também compôs o *Flos campi* para viola, coro e orquestra; três sonatas do violista e compositor Paul Hindemith, que compôs também quatro sonatas para viola solo; as sonatas de Bohuslav Martinu e de Dimtri Shostakovich, que muito utilizou a viola como portadora do enunciado expressivo no legado excepcional de seus quartetos de cordas.

Três compositores escreveram obras importantes para viola e orquestra. William Walton, com seu concerto dedicado a Lionel Tertis, mas executado pela primeira vez por Paul Hindemith, compositor com obra extensa para viola, que escreveu quatro peças para viola e orquestra, *Kammermusik n°5, Konzertmusik op. 48, Der Schwanendreher e Trauermusik*; e Béla Bartók, que morreu com seu concerto inacabado, completado posteriormente por Tibor Serly. A obra foi uma encomenda do grande violista William Primrose a Bartók.

Assim, o intérprete tem diante de si um repertório desafiador que demonstra o crescente interesse e entendimento das características discursivas do instrumento. Ao violista

cabe, portanto, também buscar compreender e dominar os recursos técnicos e expressivos que ele tem em mãos, enfatizando o que lhe é característico, como a profunda preocupação com a produção sonora, com o timbre, com a delimitação clara e expressiva do fraseado. O instrumentista pode então mesmo neste repertório se beneficiar com a próxima afinidade que tem com o canto, pois também ao último é característico procurar enfatizar os mesmos elementos, ao buscar o que lhe é mais natural.

1.4. Viola e canto: sua aproximação possível na atualidade

A herança de todos estes períodos e esforços por parte de compositores e intérpretes, descritos previamente neste trabalho, desembocaram inevitavelmente no panorama atual do instrumento e na discussão hodierna do que seria o diálogo entre a performance vocal e a prática diária do violista.

Muitos compositores do passado influenciaram o presente pela maneira como contribuíram para dar voz ao médio-grave das cordas, prática que até hoje é acrescentada às obras do repertório da viola.

Como se pôde observar, no decurso da história consolidaram-se algumas maneiras de trabalhar as qualidades sonoras da viola, que foram gradualmente aceitas como potencialmente expressivas. A sonoridade profunda de seus graves, sua capacidade de expressar sentimentos íntimos, ou ainda seu timbre rascante que, principalmente nos agudos, se opuseram à noção dominante de beleza de som, configuram modos de entendimento da viola que a valorizaram enquanto material sonoro passível de manipulação por compositores. São elementos essenciais na formação do idioma da viola, os quais impregnam a produção para esse instrumento, inclusive de compositores da atualidade. (KUBALA, 2009, p. 99).

Entretanto, a peculiar história desse instrumento fez com que hoje a sua tradição ainda esteja em construção. E apesar do amplo desenvolvimento de tudo o que envolve a viola, e da dedicação de tantos músicos de primeira grandeza tanto no âmbito solista quanto camerista e orquestral, a realidade talvez ainda seja próxima do que relatou o primeiro grande virtuoso da viola, Lionel Tertis, por volta da metade do século XX, ao incentivar bons violinistas a estudarem viola: “Há bons violinistas mais que o suficiente, mas nem de perto

bons violistas o suficiente.” (WHITE, 2006, p. 325).²⁷ No Brasil, percebe-se que essa afirmação reflete seu contexto musical, pois ainda são poucos os que se interessam pelo estudo aprofundado da viola erudita.

Quanto a esse desinteresse, é salutar observar e ressaltar, talvez até como um incentivo, que vários grandes compositores tocavam viola, e muito a apreciavam. A preferência de Bach pela viola é descrita pelo seu primeiro biógrafo, Forkel:

Nas sessões musicais onde se tocava quartetos e peças em outras formações instrumentais, Bach gostava de tocar viola, um instrumento que o colocava, como estava, no centro da harmonia, numa posição da qual ele melhor poderia ouvir e apreciar o que estava acontecendo em ambos os lados. (1920, p. 108).²⁸

Segundo Lainé, “Hindemith [...] se junta à longa lista de compositores violistas (Bach, Mozart, Beethoven, Dvorák) [...]”²⁹ e de violinistas virtuosos que tiveram uma prática violística episódica, como Paganini, Mazas e Vieuxtemps (2010, p. 208). Ainda sobre os grandes compositores violistas:

A afeição de Mozart pelo instrumento é bem documentada. Ele tocava em quartetos nos quais as partes de violino eram tocadas por Haydn e Dittersdorf [...] Beethoven também tocava viola, ele possuía um adorável instrumento que vemos na sua casa em Bonn. Nas reuniões musicais familiares, Schubert normalmente pegava a parte da viola, e também liderava a seção das violas em uma orquestra formada de amigos e colegas. (BLUM, 1986, p. 113).³⁰

A experiência da autora deste trabalho como instrumentista foi primeiramente como violinista, e posteriormente como violista. Nesta mudança nos meios de expressão técnica e musical, certas diferenças na produção das características intrínsecas de sonoridade, de timbre e de textura foram percebidas. E para que essas características próprias da viola, mencionadas por Berlioz e outros não sejam negligenciadas, a abordagem na produção das notas e dos

²⁷ There are more than enough good violinists but not nearly enough good viola players. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

²⁸ At musical parties where Quartet or other instrumental music was performed, Bach liked to play the Viola, an instrument which put him, as it were, in the middle of the harmony in a position from which he could hear and enjoy it on both sides. (Tradução nossa)

²⁹ Hindemith [...] rejoint la longue liste de compositeurs altistes (Bach, Mozart, Beethoven, Dvorak) [...]. (Tradução nossa)

³⁰ Mozart's affection for the instrument is well documented. He played it in quartets in which the violin parts were taken by Haydn and Dittersdorf [...] Beethoven, too, played the viola; he owned a lovely instrument which we've seen in his house in Bonn. In family musical gatherings Schubert normally took the viola part, and he also led the viola section in an orchestra formed of friends and colleagues. (Tradução nossa)

fraseados deve ser diferente. E foi na busca de elementos que fortalecessem este momento de transição que iniciamos o interesse no que o canto tem efetivamente a oferecer – e a pesquisa e a prática o comprovaram –, ao violista que pretende mergulhar no estudo da musicalidade e da sonoridade peculiares ao seu instrumento.

Maior e mais grave que o violino, o corpo da viola e suas cordas vibram com maior intensidade, sendo necessário que a crina do arco tenha mais contato com as cordas, – e não mais pressão, como destaca o célebre violista William Primrose (MENUHIN, PRIMROSE, 1976, p. 175). Isso especialmente nas mais graves, Sol e Dó, para que assim sua textura grave e seu timbre rouco sejam enfatizados, da mesma forma que a intensidade pesada das cordas mais agudas, Ré e Lá, descritas por Berlioz, e o caráter melancólico de sua sonoridade. Michael Tree, violista do renomado Quarteto Guarneri, e que também é violinista, diz sobre produção sonora na viola: “Nós [violistas] temos que ‘entrar mais na corda’, mais no núcleo do som.” (BLUM, 1986, p. 119).³¹ William Primrose compara as técnicas de arco do violino e da viola de acordo com as suas diferenças e das peculiaridades da viola:

Manusear a viola como se ela fosse análoga ao violino é fazer exatamente o que a levou a obter tal má reputação. Sua teimosia na produção do som é encorajada, e sua sonoridade peculiar é emudecida. [...] A técnica de arco é muito mais limitada. Com isso quero dizer que existem muitas teorias de técnica de arco do violino [...] largamente bem sucedidas em matéria de produção sonora. Esta amplitude é possível, não tenho dúvidas, por causa da mais rápida resposta sonora do violino. Mas este não é o caso quando se trata de tocar viola. Nós estamos constantemente lidando com problemas de sonoridade e de trato. Consequentemente nós violistas somos mais restritos em nossos métodos e forçados a ter maior cuidado nas questões de produção sonora. (MENUHIN, PRIMROSE, 1976, p. 174 e 175).³²

Assim, neste trabalho entende-se que os aspectos de timbre e de produção sonora próprios da viola levaram naturalmente os compositores a uma abordagem deste instrumento com maior ênfase nas melodias e no lirismo acentuado. Esse melodismo não deixa de ser tecnicamente difícil, mas é diferente da tendência à exploração do virtuosismo técnico habitual que se faz do violino e do violoncelo, membros da família das cordas com resposta

³¹ We have to get more “into the string”, more into the core of the sound. (Tradução nossa)

³² To finger the viola as if it were the analogue of the violin is to do the very thing that brought the former into such ill repute. Its tonal recalcitrance is abetted, and its peculiar sonority is muted. [...] The bow technique is much more circumscribed. By that I mean that there exist many theories of violin bow technique [...] largely successful in the matter of tone production. This latitude is possible, I have no doubt, because of the great responsiveness of the viola. We are constantly dealing with problems of sonority and tractability. Consequently we violists are more restricted in our methods and constrained to greater care in matters of tone production. (Tradução nossa)

sonora mais rápida e extensão confortável considerada maior que da viola (BERLIOZ, 1991, p. 2, 60 e 77). Um exemplo marcante desta abordagem específica é *Haroldo na Itália*, de Berlioz. Segundo Lainé (2010), esta obra,

O compositor projeta uma escrita inédita para viola que não repousa mais, como antes, sobre uma tradição violinística concertante. Assim, as tessituras médias e graves são largamente utilizadas (com um agudo bem razoável que não ultrapassa o si b na 5ª posição), as cordas soltas são colocadas em destaque (notas repetidas sobre a corda dó) e [...] Berlioz mostra uma extraordinária compreensão das especificidades da viola. (LAINÉ, 2010, p. 131).³³

Nesse sentido, entende-se que das cordas, é a viola que se aproxima mais do canto em geral, pois da mesma maneira, o repertório deste último explora na maior parte o lirismo, o melodismo e a expressividade tímbrica da voz que necessariamente o virtuosismo técnico habitual. Outro aspecto de proximidade entre viola e canto é a extensão de “conforto”, pois a tessitura da viola perpassa toda a região natural dos registros da voz, desde o barítono até o soprano.

Mesmo no repertório em que a viola não é solista, como na orquestra, quarteto de cordas ou em outras formações camerísticas, o aspecto lírico, ou “cantado” da viola é de fundamental importância para a expressividade de uma obra musical, como diz Quantz, no capítulo *Du jouer de la violette (haute-contre) en particulier*, dedicado particularmente à viola no seu *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*: “O autor aconselha o violista [...] a apreciar plenamente o valor de sua parte, simples acompanhamento ou elemento melódico.” (LAINÉ, 2010, p. 48).³⁴ E o violista Michael Tree observa: “[...] as vozes internas sempre possuem um papel crucial em termos de sensibilidade e beleza do som dentro do grupo. Nós não podemos simplesmente tocar colcheias estereis por trás de uma melodia.” (BLUM, 1986, p. 113).³⁵

³³ Le compositeur conçoit une écriture pour l'alto inédite qui ne repose plus, comme précédemment, sur une tradition concertante violonistique. Ainsi, les tessitures médium et graves sont largement utilisées (avec un aigu très raisonnable ne dépassant pas le *sib* en 5^e position), les cordes à vide mises en valeur (notes répétées sur la corde *do*) et [...] Berlioz montre une extraordinaire compréhension des spécificités de l'alto. (Tradução nossa)

³⁴ L'auteur conseille à l'altiste [...] de bien juger de l'intérêt de sa partie, simple accompagnement ou élément mélodique. (Tradução nossa)

³⁵ [...] the inner voices always play a crucial role in terms of sensitivity and beauty of sound within the ensemble. We can't just play dry eighth notes under a melody. (Tradução nossa)

Pelo que se depreende deste capítulo, a atualidade oferece ao violista a oportunidade de rever conceitos e buscar soluções que melhorem seu desempenho junto ao instrumento e colaborem para dar continuidade ao processo de estabilização da tradição de um membro da família das cordas que tem tanto a oferecer em colaboração e qualidade quanto qualquer outro. E se o canto pode oferecer meios de tornar a performance da viola mais completa nos dias de hoje, devolvendo-lhe um status que já possuiu no passado, possibilitando que atue de forma integral em relação a seu potencial sonoro e musical, deve-se olhar para a arte lírica como um referencial a ser estudado com interesse e disciplina.

2. PRINCÍPIOS DE INTERPRETAÇÃO VOCAL E EXPRESSIVIDADE INSTRUMENTAL: SUGESTÕES DE APLICAÇÃO NO REPERTÓRIO DA VIOLA.

A aproximação interpretativa histórica entre instrumentos e canto, e entre viola e canto foi apresentada no primeiro capítulo como fundamentação da ideia central deste trabalho, que é investigar o pensamento e a relação de proximidade que houve por muitos séculos entre canto e instrumentos, quando o canto era paradigma a ser alcançado pelo instrumentista, relação essa gradativamente perdida, especialmente ao longo do século XX. Nesta análise, percebeu-se que a voz manipulada no canto e na oratória possui muitos elementos de expressividade a serem observados e até mesmo imitados. Este pensamento serve, portanto, como base ideológica para a abordagem do texto musical como discurso, e acredita-se aqui que a compreensão dos elementos musicais que podem ser trabalhados pelo instrumentista como a voz faz, lhe trará um arsenal de grande variedade sonora para proporcionar sombreamento, relaxamento, fraseado, e um senso de direção e sentido à sua interpretação.

Dessa forma, o que é sugerido para os trechos do repertório da viola são princípios musicais interpretativos que evidenciam a expressividade a partir do modelo vocal, extraídos dos tratados utilizados historicamente como guia para a performance do canto. A essas instruções também são agregadas aproximações com o canto que alguns autores de métodos e tratados de cordas – especialmente de violino – já fizeram ao longo das épocas, todas compatíveis e pertinentes à interpretação violística. Alguns desses elementos se referem à maneira geral de se produzir o som, passíveis, portanto, de serem aplicados ao repertório da viola como um todo. Eles também são transferíveis para a interpretação em outras famílias dos instrumentos musicais, e podem ser úteis na busca pela expressividade como elemento essencial na performance instrumental. Apesar de o enfoque estar em aspectos relacionados à musicalidade, naturalmente reconhece-se aqui a necessidade de haver proficiência técnica para a realização das direções expressivas do canto que serão abordadas.

A escolha dos aspectos ou princípios musicais baseou-se no modelo do violinista e compositor do século XIX, Louis Spohr, que sempre atrelou o canto à interpretação instrumental expressiva. Para ele, existem dois tipos de interpretação; primeiramente, aquela que se presta a executar fielmente o que o compositor escreveu na partitura, chamada por ele de “estilo correto”. Seus pré-requisitos são: afinação precisa, execução exata do ritmo escrito (apesar das flexões que este naturalmente sofre no gesto interpretativo), capacidade de manter

o tempo (sem apressá-lo nem retardá-lo indiscriminadamente), e exata execução da dinâmica, das arcadas e ornamentos (1843, p. 181). O segundo tipo é aquele no qual o intérprete faz o ouvinte entender e participar das intenções do compositor. Spohr o chama de “estilo refinado”, elevado em relação ao “estilo correto”, mas que deve ser precedido por ele. O “estilo refinado” reúne os seguintes meios musicais expressivos:

Para um estilo refinado, [...]: 1º, uso mais refinado do arco, com relação à qualidade e intensidade do som, [...] assim como, em particular, à acentuação e separação de frases musicais; 2º, as posições artificiais, que são empregadas [...] por motivos de expressão e sonoridade, a que pode ser acrescido o portamento de uma nota à outra, e a mudança de dedo na mesma nota; 3º, o vibrato nos seus quatro tipos; e 4º, a aceleração do tempo em passagens furiosas, impetuosas e apaixonadas, assim como o seu abrandamento nas de orientação terna, dolorosa ou melancólica. (SPOHR, 1843, p. 181 e 182).³⁶

Assim, associados a estes, os princípios relacionados à voz selecionados para análise neste capítulo são, respectivamente: *messa di voce*, declamação e dicção; *portamento di voce*, ou simplesmente portamento; vibrato; e por último, tempo *rubato*. Entretanto, esses elementos não são apresentados necessariamente nesta ordem, e alguns deles são relacionados uns com os outros, como a *messa di voce* com o vibrato, assim como são incluídos outros elementos musicais que são manipulados nestes princípios, como por exemplo, dinâmica à *messa di voce*, e articulação, acento e fraseado à declamação e dicção.

2.1. *Portamento di voce* ou Portamento

O portamento é um recurso expressivo já estabelecido como característico aos instrumentos da família do violino, e consiste na mudança de posição que interliga duas notas, e que é perceptível, mesmo que minimamente, ao ouvido. A maneira como a voz utiliza esse recurso foi referência especialmente até o início do século XX, num paralelo que foi presente em vários métodos e tratados de cordas. Entretanto, ao verificar nos tratados que orientam a técnica e a interpretação vocal, como o de Giambattista Mancini (1777) e de Johann Adam Hiller (1780), percebeu-se que este significado específico tomado para as cordas não é o único, e que existe outra possibilidade de compreensão das orientações sobre o *portamento di*

³⁶ For a fine style, [...]: 1st a more refined management of the bow, both with regard to the quality and intensity of tone, [...] as also in particular, to the accentuation and separation of musical phrases; 2ndly the artificial positions, which are employed [...] for the sake of expression and tone; to which may be added, the gliding from one tone to another, and the change of finger on the same note; 3rdly, the tremolo in its four degrees; and 4thly the accelerating of the time in furious, impetuous and passionate passages, as well as the slackening of it in such as are of a tender, doleful or melancholy cast. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

voce, o qual será tratado primeiramente, uma vez que ele abarca qualidades gerais de expressividade com aplicação possível na prática interpretativa de diversos instrumentos. Por isso, ele é considerado, neste trabalho, como o princípio mais importante entre os relacionados. Em seguida, o portamento nas cordas, que se relaciona necessariamente à mudança de posição, será também abordado.

Johann Adam Hiller (1728-1804), que se baseou no modelo vocal italiano para escrever aos leitores alemães o importante *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (*Tratado em Performance e Ornamentação Vocal*), traz uma definição clara de *portamento*, e de como executá-lo. Este recurso expressivo, como por ele descrito, torna-se aquele mais característico ao canto, e mais concernente às suas especificidades naturais. Ele o trata como essencial para que o cantor saiba como interpretar bem, e diz:

Os italianos chamam o bom uso da voz de *portamento di voce*, ou simplesmente *portamento*. Por este termo, eles entendem nada mais que uma conexão de sons, que acontece tanto em graus conjuntos quanto em saltos. [...] A característica essencial do chamado *portamento*, ou o conduzir da voz, reside no fato de que, ao passar de uma nota à outra sem um intervalo ou pausa, nenhum som desagradável não identificado, ou intervalos menores devem ser detectados. [...] No primeiro caso, o erro está no fato de que o cantor ataca as notas de maneira muito forte, e também as apressa adiante, pois seu peito é muito fraco para sustentar as notas igualmente; no segundo caso, semitons que não têm relação harmônica com nenhuma das outras notas podem ser ouvidos. (2004, p. 56).³⁷

Percebe-se na descrição do autor que neste portamento não deve haver nenhum som intermediário entre as duas notas, ou seja, não se deve deslizar entre uma nota e outra, não cabendo neste caso, portanto, a corrente definição de portamento usada pela maioria dos instrumentistas, especialmente os de cordas, os quais geralmente associam este termo a mudança de posição e glissando. A definição de Hiller (2004, p. 56) continua com sua tradução do que Giambattista Mancini diz deste termo: “Por isso, portamento não é nada mais que uma questão de passar ou conectar a voz de uma nota à outra em perfeita proporção e

³⁷ The Italians call good use of the voice *portamento di voce*, or simply *portamento*. By this term they understand nothing more than a connection of tones which progresses either by step wise motion or by leaps. [...] The essential feature of the so-called *portamento* or carrying of the voice lies in the fact that while progressing from one tone to the next without a gap or break, no unpleasant slur or pull through smaller intervals should be detected. [...] In the first case the fault lies in the fact that the singer attacks the tones too strongly and also pushes them forward as his chest is too weak to sustain the tones evenly; in the second case semitones can be heard which do not have a harmonic relationship to either one of the other tones. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

unidade tanto no movimento ascendente quanto descendente”.³⁸ Dessa forma, a aplicação deste recurso expressivo como aqui é compreendido se refere à conexão entre duas notas quaisquer, tanto em uma mesma posição quanto em posições diferentes, sem a presença de glissando neste último caso.

Em seguida, Hiller (2004, p. 56) detalha como deve ser realizado o *portamento di voce*. Percebe-se que se o instrumentista tomar para si este mecanismo de expressividade, ele terá amplo alcance no repertório do seu instrumento:

No começo, o cantor deve praticar com apenas duas notas lentas, em seguida com três, e então quatro, e dar particular atenção não somente para que a primeira nota receba seu valor integral, mas que seja sustentada corretamente, *sempre com alguma intensificação* [grifo nosso]. Os italianos chamam isto de *consumar la nota*, que é levar a nota até o seu fim. A próxima nota deve então seguir tão leve e seguramente que nem uma pausa, ou uma separação, ou um falso semitom possa ser ouvido. Isto é verdade não apenas para uma única sílaba ou vogal, mas para várias também; não apenas para progressões de intervalos conjuntos, mas também para saltos ascendentes e descendentes.³⁹

Dois princípios básicos podem ser retirados desta orientação. O primeiro é o que Hiller diz sobre “dar particular atenção [...] para que a primeira nota receba seu valor integral”, e na citação anterior do autor: “No primeiro caso, o erro está no fato de que o cantor ataca as notas de maneira muito forte, e também as apressa adiante, pois seu peito é muito fraco para sustentar as notas igualmente.” Um hábito muito comum na execução instrumental é o de apressar as notas ou encurtar seu valor. Isso retira da performance a possibilidade de valorizar determinadas notas, motivos ou células musicais, ou mesmo de simplesmente deixar claro quais são os ritmos e as notas exatas. Como consequência, vários outros aspectos musicais de expressividade também são desfigurados, como tempo, rubato, articulação, fraseado e caráter da obra.

O segundo princípio do *portamento di voce* descrito acima por Hiller é o de que “a primeira nota (...) seja sustentada corretamente, *sempre com alguma intensificação* [grifo

³⁸ For this *portamento* it is a question of nothing but a passing, connecting the voice from one note to the next with perfect proportion and unity in ascending and descending motion alike. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês))

³⁹ In the beginning the singer should practice with only two slow notes, subsequently three, and then four, and pay particular attention not only that the preceding note gets its full value, but that it is correctly sustained, always with some intensification. The Italians call it *consumar la nota*, that is, bringing a note to its end. The next note must then follow so lightly and securely that neither a pause, nor a break, nor a false semitone can be heard. This holds true not only for a single syllable or vowel, but for several as well; not only for stepwise progression, but also for upward and downward leaps. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês))

nosso]. Os italianos chamam isto de *consumar la nota*, que é levar a nota até o seu fim.” Dessa forma, ao dar à nota seu valor total e ainda intensificando-a levemente no momento da passagem para a próxima nota, os elementos musicais são conectados, um direcionamento é dado à frase, e um caráter de enunciado e discurso é imprimido à interpretação. Hiller detalha:

[...] sobre o conduzir a voz (*portamento di voce*), é óbvio que uma nota que é sustentada por algum tempo deve sempre ser ouvida um pouco mais forte no final que no começo. Isso não significa que a diferença deva ser tão grande quanto piano e forte; há entre esses dois tantas nuances que não temos nomes suficientes para identificá-los todos. (2004, p. 64).⁴⁰

A essência desta orientação é a ideia de conduzir, ou levar uma nota à outra, em certo aspecto fazendo-as penetrar uma na outra. Sobre isso, Leopold Mozart diz, a partir do modelo vocal, que se deve buscar uma sonoridade pura e uniforme no legato:

A voz humana facilmente transita de forma gradual de uma nota a outra; [...]. E quem não está ciente que o canto é em todas as circunstâncias o objetivo de todo instrumentista; porque sempre se deve aproximar da natureza o quanto possível. Deve-se, portanto, tomar cuidado onde a Cantilena da peça demanda que não haja pausa, não apenas deixando o arco no violino na mudança de arcada para conectar um golpe a outro, mas também ao tocar muitas notas em um arco, de certa forma que as notas que pertencem a um grupo, devam penetrar uma na outra, e que sejam apenas diferenciadas em certo grau pelos meios do *forte* e do *piano*.⁴¹ (1985, pp. 101 e 102).

Tanto este tipo de portamento quanto o comumente atribuído às cordas são naturalmente relacionados ao legato. Assim sendo, a partir do conceito desses autores em performance vocal, pode-se compreender o portamento de forma abrangente, ao servir para conectar notas, e conseqüentemente células, motivos, frases e até períodos musicais de trechos ou obras inteiras em legato, independentemente da dinâmica apresentada, tanto em *piano* ou *forte*, quanto em *crescendo* ou *diminuendo*.

⁴⁰ [...] about the carrying of the voice (*portamento di voce*) it is obvious that a note which is sustained for some time should always be heard a little bit stronger at the end than at the beginning. This does not mean that the difference should be as great as piano and forte; there are, between the two of them, so many shadings that we do not have enough names to identify them all. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁴¹ The human voice glides quite easily from one note to another; [...]. And who is not aware that singing is at all times the aim of every instrumentalist; because one must always approximate to nature as nearly as possible. You must therefore take pains where the Cantilena of the piece demands no break, not only to leave the bow on the violin when changing the stroke, in order to connect one stroke with another, but also to play many notes in one stroke, and in such fashion that the notes which belong together shall run into each other, and are only differentiated in some degree by means of *forte* and *piano*. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

Dessa forma, segue um trecho musical da *Élegie op. 30* para viola e piano de Henri Vieuxtemps, que exemplifica a aplicação deste recurso, mas entende-se que o princípio de condução ou direcionamento cabe à obra toda, inclusive no caso de algumas notas destacadas.

The image shows a musical score for a viola and piano. The tempo is 'Andante con moto'. The score starts at measure 6 with a piano (p) dynamic. The music features a series of notes with slurs and accents, including a 'ben sostenuto' marking. The dynamic range expands from piano to forte (f) by measure 13, with markings for sf, poco, cresc., mf, and f.

Figura 1 – Henri Vieuxtemps: *Élegie op. 30* (comp. 1-13)

Deve-se pensar que cada nota faz parte de um conjunto, de um contexto. Assim, a primeira nota já deve ser pronunciada dessa maneira, ciente das notas que se seguem, nunca indiferente a elas. A dinâmica indicada para os compassos 7 a 9 é *piano*. Dessa forma, a intensificação no final da nota deve se elevar quase imperceptivelmente em direção à próxima, e assim sucessivamente, de certa forma numa reação em cadeia, o que muito contribuirá para o desenho das frases. Mesmo quando a dinâmica decresce pela finalização da frase, o direcionamento de uma nota à outra deve ser mantido, assunto tratado mais adiante. É muito importante que se dê o valor inteiro às figuras menores, nas semicolcheias dos compassos 7 a 11, e que a intensificação no final delas seja aplicada, para que sejam executadas com tranquilidade.

Considera-se que a primeira frase vai até a nota Dó (mínima pontuada) do compasso 14. Entretanto, a ideia musical não termina neste ponto. Por isso, ao mesmo tempo em que delineia-se uma curva de frase até o mencionado compasso, deve-se também em certa maneira, através da mesma ideia de *consumar la nota*, seguir-se adiante e conectar-se o primeiro Dó ao segundo do compasso 14. Assim, deve-se ao mesmo tempo separar as frases como se houvesse um ponto-e-vírgula, e ainda conectá-las por apresentarem a mesma ideia, já modificada na próxima frase, e isso com mais intensidade. Aqui há uma intersecção com outro elemento de expressividade que também será tratado adiante, a declamação pelo princípio da pontuação. O clímax deste trecho está claramente indicado pelo crescendo em direção ao *forte* do compasso 18. Portanto, a ideia do *portamento di voce* deve ser aplicada

proporcionalmente a esta intensificação, que não é apenas de dinâmica, mas também de caráter.

A igualdade sonora e o caráter vocal das notas que se relacionam umas com as outras deve ser mantido, independentemente da dinâmica, de acordo com Leopold Mozart (1985, p. 100): “[...] igualdade deve ser sempre mantida nas mudanças entre forte (*forte*) e fraco (*piano*). [...] Devemos, portanto, conduzir o arco do forte ao fraco de forma que sempre uma sonoridade boa, cantada, e, por assim dizer, redonda e gorda possa ser ouvida, a qual deve ser adquirida por certo controle da mão direita [...]”⁴²

O trecho seguinte da *Passacaglia para violino e viola*, do compositor norueguês Johan Halvorsen (1864-1935) exemplifica que a aplicação do princípio do *portamento di voce* cabe tanto para os crescendos quanto diminuendos. Em ambos os casos, a intensificação de uma nota à outra deve ser proporcional à gradação dinâmica, aumentando nos crescendos e diminuindo nos diminuendos. O importante é que esta intensificação, como diz Hiller, não seja necessariamente percebida como um acréscimo no volume sonoro, mas sim como uma intenção de conexão entre as notas.

The image shows a musical score for measures 49-52 of Johan Halvorsen's *Passacaglia for violin and viola*. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 54. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score features a melodic line with dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Below the notes, there are various portamento symbols, including wedges and arrows, indicating the intended connection between notes.

Figura 2 – Johan Halvorsen: *Passacaglia para violino e viola* (comp. 49-52)

Na referida obra, o violino também possui cordas duplas em sua parte, emprestando um caráter coral ao trecho mostrado. Dessa forma, mesmo em diminuendo, a progressão harmônica destaca o caminhar de algumas vozes em relação às outras, e torna importante a aplicação do portamento. É o caso dos diminuendos dos compassos 49, 50 e 52, respectivamente, no direcionamento da nota Dó para o Si bemol da voz superior, em seguida da nota Lá para o Lá bemol, e no último compasso do Sol para o Fá sustenido.

⁴² [...] evenness must be maintained at all times in the changes between strong (*forte*) and weak (*piano*). [...] We must therefore so lead the bow from strong to weak that at all times a good, even, singing and, so to speak, round and fat tone can be heard, which must be accomplished by a certain control of the right hand [...]. (Tradução nossa)

Ainda, quanto à penúltima citação de Hiller, quando ele menciona o uso do portamento independentemente se acontece entre duas notas com vogais ou sílabas diferentes, pode-se fazer um paralelo com os instrumentos de arco assim como Joachim e Moser fizeram (1906, p. 92). Para eles, a passagem entre notas com a mesma vogal equivale a notas num mesmo arco, e entre notas com sílabas diferentes equivale a notas em golpes de arco diferentes. A execução do *portamento* entre duas notas em um mesmo arco corresponde no canto ao *portamento* entre duas notas cantadas numa mesma sílaba, naturalmente, com a vogal sustentada. E o *portamento* que ocorre quando a mudança de arco e de posição são simultâneas corresponde ao *portamento* do cantor entre duas notas de sílabas diferentes (JOACHIM, MOSER, 1905, p. 92).

Similarmente, Louis Spohr relaciona as especificidades de conexão de notas do canto pela presença de texto verbal, e elenca um tipo específico de *portamento* onde “outra propriedade do canto também é imitada” (1843, p. 163)⁴³. Trata-se da mudança de sílaba numa mesma nota e mesma respiração, reproduzida pelas cordas através da mudança de dedo numa mesma nota e arcada, o que usualmente é feito através de uma pausa curta ou de mudança de arco.

Entretanto, numa tentativa de extrair o máximo de princípios interpretativos do canto para o instrumento, pretende-se ir um pouco além da simples transferência do *portamento di voce*, com ou sem sílabas/arcadas diferentes, para a prática instrumental. Entende-se que a ideia de “consumar a nota”, ou o sustentar a nota até o fim, pode ser aplicado também às pausas, quando se compreende que o silêncio também faz parte do discurso sonoro:

Assim, pausas e fermatas são passíveis de se tornarem elemento de intensificação ou decréscimo de intensidade, que une a escrita visualmente fragmentada em uma linha em certo aspecto coesa, tornando possível imprimir sensação de direção mais extensa (KUBALA, 2009, p. 130).

Neste sentido, este conceito cabe também a trechos de notas articuladas, ou a obras inteiras, se for o caso da escolha por uma interpretação contextualizada, ou “autêntica”, da música pré-romântica, onde o uso de notas articuladas é abundante. Para as cordas, a instrução geral desta articulação é a de Leopold Mozart (1985, p. 97), de que “Toda nota, mesmo no ataque mais forte, tem uma pequena, quase inaudível suavidade no começo [...] da mesma

⁴³ [...] another property of singing is likewise imitated. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

forma no final de cada arcada”.⁴⁴ Por articulação, no sentido de separação, entende-se que é o encurtamento do valor de uma nota e o preenchimento do que restou dela por uma pausa. Neste sentido, para se concretizar a ideia vocal de consumação da nota ou portamento em notas articuladas, também se deve pensar em consumá-la até o fim, tanto a parte de som quanto a de silêncio, neste caso sendo o silêncio parte essencial da nota em questão. Também, como no caso do legato, deve-se intensificar um pouco o fim das notas articuladas, exatamente para dar um direcionamento que ultrapasse a sua parte de silêncio e seja transferido para a próxima nota. Portanto, entende-se aqui que o conceito de “consumar a nota” é um importante elemento conector de notas e de ideias musicais, sejam elas em legato, ou articuladas (independentemente da forma de separação: *staccato*, *détaché* ou *non-legato*, etc.).

No início do *Le Grand Tango* para viola (ou violoncelo) e piano de Astor Piazzolla, encontra-se no compasso 2 um caso muito comum de duas notas em *staccato* com arco para cima. À medida que as notas são encurtadas, um silêncio entre elas é gerado, e pode-se ter a tendência de tocar a próxima nota antecipadamente. Essa tendência, talvez inconsciente, de tentar encobrir o silêncio acarreta problemas de pulso e tempo. Ao ser aplicado o princípio de portamento, as notas passam a ter valor integral, tanto a parte de som como a de silêncio. Também, cada nota em *staccato* deve ser intensificada em direção à próxima, e conseqüentemente a nota Lá bemol do compasso 3 será destacada, como pede o acento que está sobre ela. Dessa forma, a parte rítmica da peça é valorizada, tão importante para caráter de tango, e o fraseado ganha expressividade através do direcionamento melódico.



Figura 3 – Astor Piazzolla: *Le grand Tango*, para viola e piano (comp. 1-3)

O *portamento*, como entendido e utilizado pelas cordas friccionadas, com presença de mudança de posição e glissando, também é considerado como um recurso expressivo. O chamado “primeiro grande virtuoso da viola”, Lionel Tertis, define este recurso e seu uso:

⁴⁴ Every tone, even the strongest attack, has a small, even if barely audible, softness at the beginning of the stroke [...]. This same softness must be heard also at the end of each stroke. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

Portamento é o meio de unir ou ligar duas notas de variadas distâncias entre elas, suave e naturalmente. *Não* é um deslize discernível; é uma união infinitésima. A arte do seu uso é evitar qualquer ruptura, arranque ou glissando nauseante. É um adjunto mais que necessário ao legato, e pode tanto enfatizar quanto desfigurar a beleza expressiva (1974, p. 148).⁴⁵

Nos métodos de violino de Spohr e Joachim – este último, violista esporádico – as similaridades com o canto neste tipo de portamento são colocadas em relevo. Entretanto, ambos defendem a execução sem glissando, e o uso moderado do recurso (JOACHIM, MOSER, 1905, p. 92 e 95). As orientações dadas ao violino também cabem à viola e aos outros instrumentos de sua família.

Além de outras vantagens que o violino possui sobre os instrumentos de teclado e de sopro, ele tem o poder de imitar proximamente a voz humana no peculiar deslize de uma nota a outra, não apenas em passagens suaves, mas também naquelas de profundo caráter patético. (SPOHR, 1843, p. 114).⁴⁶

Joachim (1905, p. 92) define o portamento também como uma imitação da maneira natural do canto executar este recurso expressivo:

A mudança audível de posição é usada se duas notas de uma progressão melódica, e situadas em diferentes posições, demonstram que devem ser unidas, ou sua natureza homogênea indicada pelo menos por uma ponte de som conectora. Como um meio emprestado da voz humana (Italiano: *portar la voce* – carregar a voz, Francês: *port de voix*), o uso e a maneira de executar o portamento devem surgir naturalmente sob as mesmas regras daquelas que definem o que é bom na arte vocal.⁴⁷

Estas associações entre *portamento*, pronúncia de sílabas e arcadas conduzem a outro elemento expressivo de grande importância no canto que também foi selecionado para análise. Trata-se da declamação, que vem acompanhada pela dicção.

⁴⁵ Portamento is the means of joining or linking two notes of varied distances between them, smoothly and naturally. It is *not* a discernible slide; it is an infinitesimal join. The art of its use is to avoid break, jerk or nauseous slide. It is a most necessary adjunct to legato playing and can either enhance or mar beauty of expression. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁴⁶ Besides other advantages which the violin possesses over keyed and wind instruments, it has also the power of closely imitating the human voice in the peculiar gliding from one note to another, not only in soft passages, but also in those of deep pathos. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁴⁷ The audible change of position is used if two notes occurring in a melodic progression, and situated in different positions, are to be made to cling together, or their homogeneous nature indicated at least by a connecting bridge of sound. As a means borrowed from the human voice (Italian: *portar la voce* – carrying the voice, French: *port de voix*), the use and manner of executing the portamento must come naturally under the same rules as those which hold good in vocal art. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

2.2. Declamação e dicção

Em toda a análise feita até aqui foi possível perceber que a manipulação específica do texto musical pela presença do texto verbal no canto foi frequentemente tida como exemplo para a emissão das notas musicais nos instrumentos. Concernentes a este aspecto vocal, existem dois elementos principais destacados nos tratados de canto: declamação e dicção. Somados ao conceito de *portamento di voce*, suas capacidades de gerar expressividade na performance são ainda ampliadas.

A dicção, ou pronúncia correta das vogais, ditongos e consoantes, é considerada “metade do caminho para se cantar bem” (HILLER, 2004, p. 66).⁴⁸ Os equivalentes deste elemento para as cordas seriam tanto a perfeita coordenação entre mudança de arco e de dedo na mão esquerda, tanto quanto a clareza de articulação das notas em mesma arcada. Esta última habilidade é adquirida através da energia dos dedos da mão esquerda ao serem colocados sobre as cordas, mas em especial ao retirá-los, já que os músculos que levantam os dedos não são tão treinados quanto os que abaixam. Uma necessidade específica do violista é que ele trabalhe seus dedos para que sejam fortes e flexíveis, ao invés de pesados e musculosos, especialmente quando se trata do quarto dedo. Observa-se na seguinte orientação de Barrett sobre clareza de articulação na viola uma intersecção com o conceito de *portamento di voce* na ideia de *consumar la nota*, já discutidos anteriormente. Ele enfatiza a importância de dar às notas seu valor integral:

Em uma sequência de notas rápidas, todas elas devem soar claramente. A maioria dos instrumentistas se precipitam no começo e final dessas sequências, pontos cruciais nos quais cada nota deve ser audível. Reduzir sutilmente a velocidade no final de uma sequência de notas dá estabilidade e previne que se desabe na última nota. É aconselhado “apoiar” em importantes notas da frase (1978, p. 60).⁴⁹

Ainda sobre dicção, outro paralelo pode auxiliar a imprimir um caráter de discurso à interpretação instrumental. Tosi diz que se deve pronunciar as vogais distintamente, para que sejam ouvidas como elas são (1743, p. 25). Os cantores apenas podem sustentar as notas em vogais, por sua vez, as consoantes estão invariavelmente no ataque das notas. Logo, o instrumentista pode se beneficiar se trazer para si a clareza de articulação e de ataque de

⁴⁸ [...] “correct speech is half the road to good singing.” (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁴⁹ Every note of a run should sound clearly. Most players rush at the beginning and end of runs, crucial points at which each note must be audible. The slightest slowing up at the end of a run gives poise and prevents a falling into the final note. It is wise to “lean” on important notes in the phrase. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

uma dicção nítida das “consoantes” por meio de recursos de ataque das notas, já que a consoante é o “ataque” da voz que precede a emissão vogal. Da mesma forma, o variado caráter do resultado de cada vogal pode corresponder à diferenciação na natureza da ressonância das notas sustentadas nos instrumentos de corda, ambos influenciados pelo ataque “consonantal” que se lhes dá.

Juntamente com a dicção, está a declamação, elemento que trata da união propriamente dita entre língua e canto. Hiller define esta tarefa específica:

Refiro-me à arte de ler com entendimento e ênfase, ou simplesmente a arte da declamação. Certamente, um cantor que não consegue ler seu texto com entendimento também não será capaz de cantá-lo com entendimento. Assim, um cantor deve ler todo o texto antes de cantá-lo, de forma que ao longo dele, observe tudo o que um bom orador observaria lendo o texto em voz alta. [...] A notação musical não consegue representar todos os detalhes de expressão que o afeto demanda; a arte da declamação deve compensar esta deficiência (2004, p. 66).⁵⁰

Dessa forma, também o instrumentista pode fazer sua interpretação ser mais bem entendida se ele primeiramente compreender bem o texto musical. Isso se dá não só através de análise harmônica e morfo-estrutural, mas também através da leitura em voz alta do texto. Ou seja, ele deve fazer como os já citados C. P. E. Bach, Joachim e Moser recomendam cantar o texto musical com entendimento para se obter consciência musical e fixar a ideia que se deseja expor (JOACHIM, MOSER, 1905, I, p. 7).

Dois aspectos principais fazem parte dos recursos de manipulação da declamação no canto: pontuação e acentuação. A pontuação dá ao texto verbal sentido e significado, assim como ênfase e impacto. Na descrição de Hiller:

É fácil ver que uma vírgula, ou ponto-e-vírgula não termina de fato uma ideia na fala; antes, algo deve seguir para formar o que chamamos de frase, que é geralmente indicado por um ponto. A voz do orador geralmente baixa à medida que se aproxima o fim de uma frase [...]. Um sinal de interrogação faz o orador elevar sua voz; da mesma forma na música, ela faz a voz do cantor se elevar. O ponto de

⁵⁰ It is the art of reading with understanding and emphasis, or simply the art of declamation, to which I am referring. To be sure, a singer who cannot read his text with understanding will also not be able to sing it with understanding. Therefore the singer is urged to read a text through before singing it, in fact so thoroughly that he catches sight of everything that a good speaker would observe in reading the text aloud. [...] Musical notation cannot represent all the fine points of expression which the affect demands; the art of declamation must make up for this deficiency. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

exclamação demanda um som elevado e ao mesmo tempo reforçado tanto do orador quanto do cantor (2004, p. 67).⁵¹

O elemento de manipulação musical correspondente à pontuação verbal é o fraseado, ou o agrupamento e separação das ideias musicais de forma com que sejam identificados início, clímax e fim, com estágios intermediários entre estes, e seja dada a inflexão melódica correspondente. De acordo com este paradigma de adequação da voz à pontuação verbal, dentre os inúmeros recursos expressivos que desenharam da linha do fraseado, a dinâmica e a agógica são os que interferem mais imediatamente.

Como já citado no início deste capítulo, Spohr considera “em particular, a acentuação e separação de frases musicais” como pré-requisitos para alcançar o elevado “estilo refinado”. Em Brahms, a pontuação é de extrema importância para clarificar e delinear seu texto musical. Ao analisar a *Sonata para viola e piano op. 120 n.º 2*, Stowel (2004, p. 168) destaca que Brahms, na sua “tendência em compor continuamente, desenvolvendo variações, se faz mais inteligível através do fraseado que separa claramente as unidades melódicas e motivicas uma da outra”.⁵² Essas informações se fazem úteis ao violista na interpretação da obra orquestral e camerística de Brahms, cuja escrita valorizou as capacidades expressivas do instrumento, em especial nas *Duas canções op. 91* e nas duas sonatas op. 120. O mesmo autor (2004, p. 169) cita também o testemunho que Fanny Davies, aluna de Clara Schumann, teve da interpretação de Brahms ao ouvi-lo frequentemente entre 1884 e 1896. Ele:

[...] pertencia àquela escola que começa bem suas frases, as termina bem, deixa espaço suficiente entre o fim de uma e o início de outra, e ainda as une sem nenhum hiato.⁵³

Neste outro trecho da *Élegie op. 30*, de Vieuxtemps, todos os princípios vocais de expressividade já mencionados podem ser empregados. Com o fim de conectar as notas umas às outras, o princípio do *portamento di voce* aplica-se a todas elas, tanto àquelas em legato como às destacadas do compasso 17. O princípio da dicção também é aplicável a todas as notas. Deve-se buscar pronunciar claramente cada nota, especialmente as mais rápidas dos

⁵¹ It is easy to see that a comma or semi-colon does not really end a proposition in speech; rather, something must follow in order to form what we call a period, which is generally indicated by a dot. The speaker's voice usually drops as it approaches a period [...]. A question mark causes the speaker to raise his voice; likewise in music, it causes the singer's voice to rise. The exclamation mark demands a raised and at the same time strengthened tone from the speaker as well as from the singer. (Tradução nossa)

⁵² Brahms penchant for composing continually developing variations is made more intelligible by phrasing which clearly separates the melodic and motivic units from each other. (Tradução nossa)

⁵³ [...] belonged to that racial school of playing which begins its phrases well, ends them well, leaves plenty of space between the end of one and the beginning of another, and yet joins them without any hiatus. (Tradução nossa)

compassos 21 e 25, procurando dar o valor inteiro de cada uma. Ainda se necessário, como Barrett aconselha, deve-se reduzir a velocidade no final dos agrupamentos, especialmente quando o caráter ou o fraseado demanda que as notas sejam enfatizadas, como é o caso das sextinas do compasso 25, clímax de todo o período musical que começa no início da obra. O princípio da declamação pela pontuação se faz valer na finalização de uma frase no compasso 18, no Dó grave em *forte*, e no início de outra frase, no Dó agudo em piano, que exprime outro caráter, e demanda outra cor. Mas a pontuação não deve separar por completo estas duas frases, pois juntas elas fazem parte de um grande período musical que termina no compasso 27. Como Brahms fazia, deve-se procurar terminar e começar as frases bem, deixando um espaço suficiente entre uma e outra, e ainda assim uni-las sem nenhum hiato.

The image shows a musical score for Vieuxtemps' *Élegie op. 30*, measures 16-26. The tempo is marked "Andante con moto". The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves. The first staff (bass clef) covers measures 16-18, with dynamics *cresc.*, *mf*, *f*, and *p*. The second staff (treble clef) covers measures 19-21, with a triplet of eighth notes in measure 21 and dynamics *sf* and *cresc.*. The third staff (treble clef) covers measures 22-26, with a sextuplet of eighth notes in measure 25 and dynamics *f*, *dim.*, and *p*. There are also trills and slurs throughout the piece.

Figura 4 – Vieuxtemps: *Élegie op. 30* (comp. 16-26)

O segundo aspecto de manipulação da declamação que será trazido à análise é o acento, que segundo Hiller é:

[...] a modificação da voz através da qual algumas notas se sobressaem em relação a outras, na oratória ou no canto, e da qual nascem a alternância e a diversidade de voz na fala. Os meios pelos quais o músico e o orador acentuam consistem tanto no prolongamento da sílaba a ser destacada quanto na elevação e ênfase do som. (2004, pp. 67 e 68).⁵⁴

A partir do momento que o instrumentista compreendeu o texto musical cantando-o, percebendo-o como um discurso a ser declamado como se ele fosse um orador, e assim identificou seus motivos, temas, frases e períodos de acordo com a sua “pontuação”, ele irá,

⁵⁴ [...] accent is the modification of the voice whereby some tones stand out above others, in speech or singing, and from which arise the alternation and diversity of voice in speaking. The means by which the musician and speaker accentuate consists of either lingering on the syllable to be stressed or raising and emphasizing the tone. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

de acordo com a declamação, acentuar ou enfatizar as notas que demandam este destaque. Os elementos musicais dos quais ele se utilizaria para tal são a dinâmica, quando desejar enfatizá-las pela elevação do volume sonoro, e o tempo, quando a ênfase se der através do prolongamento da nota. Este recurso pode ser aplicado no exemplo musical acima, nas três notas Ré bemol do compasso 24, enfatizando-as cada vez mais pelo prolongamento e elevação da dinâmica; no compasso 25, a ênfase na sextina também pode ser dada através do prolongamento não muito exagerado de cada nota, para que sejam pronunciadas com clareza.

O acento declamatório pelo prolongamento das notas gera certa flexibilidade ao tempo, o que remete a outro princípio de expressividade vocal e instrumental. É o tempo *rubato*, ou modificação do tempo.

2.3. Tempo *rubato*

Alterações no que diz respeito ao tempo são importantes recursos expressivos. Tempo *rubato*, ou, literalmente, tempo roubado, uma expressão primeiramente cunhada por Tosi em seu tratado de canto (1723), está interligado com princípios de acentuação pelo prolongamento de notas, como dito anteriormente, mas já era técnica utilizada empiricamente desde a Idade Média e Renascença (STOWEL, 2004, p. 99). Tosi diz: “Quem não sabe como roubar tempo no canto, [...] é destituído de bom gosto e do maior conhecimento (1743, p. 156)”.⁵⁵

Das várias maneiras de se explorar a expressividade através do tempo *rubato*, serão abordadas duas. A primeira, e mais comum desde o barroco até início do romantismo, é a flexibilidade natural do ritmo que está escrito, construído sobre um tempo constante e estreitamente relacionado com a fala e com o canto. Um sistema específico de prolongamento e encurtamento foi codificado pelos franceses, chamado de *notes inégales*, ou notas desiguais, e ocorre também dentro de um tempo constante, e aplicado quase que exclusivamente a grupos de figuras de mesmo valor em graus conjuntos. Nos tratados de canto, tempo *rubato* descreve o conceito de execução das notas de forma desigual, a fim de enfatizar algumas em detrimento de outras:

Tempo rubato, como os italianos o chamam, é nada mais que certa antecipação ou prolongamento de uma nota de um pulso a outro. Rouba-se algum tempo de uma nota a fim de dá-lo à outra. Isto serve não só como meio de variar a execução, mas também para dar maior

⁵⁵ Whoever does not know how to steal time in singing, [...] is destitute of the best taste and greatest knowledge. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

ênfase, e ocorre em *passaggi* assim como na pronúncia das palavras. (HILLER, 2004, p. 108).⁵⁶

Dessa forma, a variação de tempo natural que a pronúncia das palavras e sílabas possui, onde algumas são prolongadas para que se sobressaiam em relação a outras, fornece ao canto tanto o meio quanto o fim da ideia de tempo *rubato*. À medida que algumas sílabas são mais longas que outras, assim também as notas correspondentes requerem que se tome mais tempo. Também, quando o sentido do texto demanda que alguma palavra ou sílaba seja enfatizada, ela poderá ser prolongada, e conseqüentemente, também a nota que a acompanha. O contrário também pode acontecer, quando é o sentido musical que demanda que notas sejam prolongadas, então naturalmente as sílabas em questão também serão. Nestes casos, trata-se aqui do prolongamento de notas pelo encurtamento equivalente de outras. Novamente, o instrumentista que queira dar um caráter de discurso à sua interpretação deve se basear nos princípios da linguagem e do canto para da mesma forma compreender o texto musical e identificar as notas que possuem necessidade de serem enfatizadas, especialmente em obras até o início do período romântico, onde este recurso expressivo era esperado do bom intérprete, mas sem excluir a aplicabilidade deste tipo de *rubato* no repertório dos períodos e estéticas seguintes:

Mas quando um verdadeiro virtuoso que é digno do título é acompanhado, não se deve permitir a si mesmo ser enganado pelo adiamento ou antecipação das notas, as quais ele sabe como delineá-las tão hábil e comoventemente ao hesitar ou apressar, mas deve-se continuar a tocar da mesma maneira; do contrário o efeito que o intérprete desejou construir seria demolido pelo acompanhamento. (MOZART, 1985, p. 224).⁵⁷

O exemplo musical seguinte é um trecho do primeiro movimento da *Sonata para viola e piano*, de Rebecca Clarke (1886-1979). Para este tipo de tempo *rubato*, que se dá dentro de um pulso constante, sugere-se que certa variação rítmica ocorra nos grupos de quatro semicolcheias que estão no primeiro tempo dos compassos 27, 29 e 30. Existe inclusive um traço sobre cada uma destas semicolcheias, sinal muito utilizado pela

⁵⁶ *Tempo rubato*, as the Italians call it, is nothing more than such an anticipation or prolongation of a tone from one beat to the other. One steals, as it were, some time from one note, in order to give it to the other. This serves as a means not only for varying the execution, but also for greater stress, and it occurs in *passaggi* and the pronunciation of words as well. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁵⁷ But when a true virtuoso who is worthy of the tide is to be accompanied, then one must not allow oneself to be beguiled by the postponing or anticipating of the notes, which he knows how to shape so adroitly and touchingly, into hesitating or hurrying, but must continue to play throughout in the same manner; else the effect which the performer desired to build up would be demolished by the accompaniment. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

compositora em toda a sonata. Ao observar o contexto dos trechos nos quais ela utilizou este símbolo, entende-se aqui que ele é muito mais uma indicação de ênfase do que de articulação das notas (CURTIS, 2005, pp. 76 e 78). Assim sendo, esta ênfase pode ser dada através da variação rítmica desta figuração dentro do tempo constante. O padrão geral de desigualdade que entre as quatro semicolcheias pode ser, por exemplo, o de roubar certo tempo das três últimas notas para prolongar e enfatizar a primeira.



Figura 5 – Rebecca Clarke: *Sonata para viola e piano*. 1º movimento, comp. 27-31.

A segunda maneira de se executar o tempo *rubato* se dá através da modificação ou flexibilidade do tempo, ao serem introduzidos *accelerandos* ou *ritardandos* que não estão anotados. Quando aplicado, o tempo em si não se mantém constante como no caso anterior, mas é manipulado como recurso expressivo. A partir do período romântico, a concepção de flexibilidade do tempo se torna cada vez mais ampla, e compositores e intérpretes tomam cada vez mais liberdade quanto à *ritardandos* e *accelerandos*.

Spohr menciona esta flexibilidade como essencial para a expressividade na interpretação, e relaciona a mudança de tempo ao caráter da passagem, como “a aceleração do tempo em passagens furiosas, impetuosas e apaixonadas, assim como o seu abrandamento naquelas de orientação terna, dolorosa ou melancólica” (1843, p. 182).⁵⁸

Brahms considerava que o chamado “tempo elástico” não era um elemento novo, e também o entendia como essencial para a expressividade na performance, assim como Wagner, Mahler e Elgar, (STOWEL, 2004, pp. 99 - 103). Fanny Davies, aluna de Clara Schumann, descreve que Brahms alongava minimamente um compasso inteiro, ou ainda uma frase inteira, ao invés de executá-los em tempo estritamente metronômico, e que esta “expansividade elástica” era uma das principais características da interpretação do compositor. Apesar disso, ele considerava que o recurso deveria ser utilizado discretamente.

⁵⁸ [...] the accelerating of the time in furious, impetuous and passionate passages, as well as the slackening of it in such as are of a tender, doleful or melancholy cast. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

Por isso, preferia não anotar certas marcações de tempo na partitura, para que nem a orquestra ou o solista acabassem exagerando, mas para que tal elasticidade pudesse surgir naturalmente, como ele na verdade queria que acontecesse (STOWEL, 2004, pp. 167 e 168).

Já para este trecho abaixo, o início do terceiro movimento (*Adagio*) da Sonata de Rebecca Clarke, sugere-se um tempo tranquilo, com pulso lento a quatro. A melodia se intensifica gradativamente, à medida que vai para o agudo da viola. As indicações para se executar notas em posições altas, como o *sul G* (sobre a corda G) que está na nota Sol do compasso 12, e o *sul D* sobre a nota Ré do compasso 14 demonstram que essas notas devem ser enfatizadas, e sugere-se que sejam não apenas pela diferenciação tímbrica das posições altas, mas também através de um discreto prolongamento destas notas, consequentemente alongando os compassos em questão. Somado a este prolongamento, especialmente para a nota Ré em posição alta do compasso 14, sugere-se também que seja roubado discretamente o tempo da nota Ré em semínima pontuada para que o Ré agudo seja mais prolongado ainda. Neste caso, faz-se o uso concomitante dos dois tipos de *rubato*, e sugere-se a mesma flexibilidade rítmica e de tempo para o compasso 16. A partir do compasso 17 até o começo do 21, percebe-se um caráter mais agitado, e sugere-se que também minimamente o tempo seja acelerado, pensando talvez mais no caráter do que na mudança de tempo propriamente dita. Em seguida, quando o caráter começa a se abrandar no final deste período musical, o tempo pode ficar mais tranquilo já no compasso 21, antes do *ritardando* indicado no compasso 22.

Figura 6 – Rebecca Clarke: *Sonata para viola e piano*. 3º movimento, comp. 8-22.

2.4. Vibrato

O vibrato é outro recurso expressivo natural à voz e típico dos instrumentos de cordas friccionadas. Nos tratados de canto do século XVIII, utilizados até hoje para orientar a interpretação vocal, o vibrato era considerado um tipo de trilo (trinado), e assim como os outros tipos, era um recurso de ornamentação empregado para destacar ou embelezar algumas notas em contexto específico (HILLER, 2004, pp. 23 e 24). Ao trazer orientações para a voz, Hiller aproxima a execução deste recurso à maneira como é feita nas cordas:

[...] sobre vibrato (*Bebung*), que surge quando não se permite que uma nota longa sustentada soe firmemente, mas antes se permite que ela flutue sem mudar a altura. Nos instrumentos de corda é mais facilmente realizado pelo balançar para trás e para frente do dedo que está colocado sobre a corda (2004, p. 99).⁵⁹

Até parte do período romântico, o termo *tremolo* foi utilizado em alguns tratados para designar o vibrato, e seu uso foi descrito de acordo com a estética da época, como por Leopold Mozart. Ele diz: “O Tremolo é uma ornamentação que surge da Natureza e pode ser usada encantadoramente em uma nota longa, não só por bons instrumentistas, mas também por cantores hábeis. A própria Natureza é a instrutora disso.” (1985, p. 203).⁶⁰ Ele ainda enumera três tipos de vibrato: lento, acelerando e rápido. Já Spohr elenca quatro tipos: rápido, para notas fortemente acentuadas; lento, para notas sustentadas em melodias apaixonadas; acelerando para crescendos; e desacelerando para decrescendos (STOWEL 2004 p. 65). Ele considera que o vibrato deve ser imitado da voz e que se deve ter o cuidado para não usá-lo muito frequentemente e em lugares impróprios:

O cantor na performance de movimentos *apassionatos*, ou quando força sua voz até a nota mais aguda, produz um certo som tremulante, semelhante às vibrações de um poderoso sino badalado. Esta, juntamente com outras muitas peculiaridades da voz humana, o violinista pode imitar de forma próxima. Consiste na ondulação de uma nota presa, a qual alternadamente estende-se um pouco abaixo e acima da nota real, e é produzida por um movimento tremulante da mão esquerda da pestana em direção ao cavalete. Este movimento, entretanto, deve ser apenas sutil, de forma que o desvio da pureza de som mal possa ser notado pelo ouvido.⁶¹

⁵⁹ [...] about vibrato (*Bebung*), which arises when one does not permit a long sustained tone to sound firmly, but rather allows it to fluctuate without changing the pitch. On string instruments it is done most easily by the rocking back and forth of the finger which is placed on the string. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁶⁰ The Tremolo is an ornamentation which arises from Nature herself and which can be used charmingly on a long note, not only by good instrumentalists but also by clever singers. Nature herself is the instructress thereof. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁶¹ The singer in the performance of passionate movements, or when forcing his voice to its highest pitch, produces a certain tremulous sound, resembling the vibrations of a powerfully struck bell. This, with many other

Ainda no final do período romântico encontram-se instruções quanto ao uso moderado do vibrato. Joachim e Moser citam todas as instruções dadas por Spohr sobre este recurso expressivo, e orientam contra seu uso habitual: “Um violinista cujo gosto é refinado e saudável sempre reconhecerá a nota estável como predominante, e irá sempre usar o vibrato apenas onde a expressão aparenta demandá-lo (1906, p. 96a)”.⁶²

Segundo Barrett, a partir da referência de alguém que está mudando do violino para a viola, no caso específico deste último, o vibrato não deve ser mais lento, mas sim deve ter maior amplitude (1978, p. 108). Juntamente com este princípio geral, soma-se a variação na amplitude e na velocidade do vibrato, tanto de acordo com o caráter quanto com a tessitura do trecho. Dessa forma, quanto mais grave a região, maior a amplitude e menor a velocidade do vibrato, e quanto mais aguda a região, a situação é oposta. Isso é válido para todos os instrumentos da família do violino, cada um com sua particular amplitude geral (BARNES, 2005, pp. 178 e 179).

Para o ilustre violista Primrose, os responsáveis pelo caráter individual de sonoridade nos instrumentos de corda são tanto a técnica de arco quanto o vibrato. Ele considerava que, mesmo dentro de uma interpretação pessoal, certos estilos demandam abordagem de sonoridade diferenciada, e a isto, ele associa a variação no uso do vibrato. (DALTON, 1988, pp. 110 e 112). Ele usa o exemplo do seu ex-professor de violino: “Ysaÿe costumava tocar passagens inteiras com o que ele chamava de *ton blanc*, sem nenhum vibrato *aparente* (1988, p. 112)”.⁶³

O vibrato teve uso diferenciado pelas épocas por conta da estética e gosto vigentes, assim como o uso do portamento em mudanças de posição, das articulações e do *rubato*. Na concepção atual, desenvolveu-se o gosto pelo vibrato contínuo sempre que haja tempo para executá-lo. Entretanto, o instrumentista pode aproximar sua interpretação à da voz ao utilizá-lo de forma consciente, tendo-o não só como consequência natural da movimentação do som, mas também como elemento expressivo capaz de auxiliar no desenho fraseológico. Assim, mesmo no repertório a partir da segunda fase do período romântico até hoje, onde é entendido

peculiarities of the human voice, the Violinist can closely imitate. It consists in the wavering of a stopped note, which alternately extends a little below and above the true intonation, and is produced by a trembling motion of the left hand in the direction from the nut to the bridge. This motion, however, should only be slight, in order that the deviation from purity of tone may scarcely be observed by the ear. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁶² A violinist whose taste is refined and healthy will always recognize the steady tone as the ruling one, and will use the vibrato only where the expression seems to demand it. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁶³ Ysaÿe, for instance, used to play whole passages with what he called *ton blanc*, with no *apparent* vibrato. (Tradução nossa)

e cabível o uso constante do vibrato, pode-se também usá-lo de forma diferenciada em alguns momentos (DALTON, 1988, pp. 155 e 156). Por exemplo, essa variação pode ser aplicada no caso de indicações de *messa di voce*, recurso expressivo de origem vocal muito utilizado por Brahms, tratado a seguir, juntamente com sua frequente associação ao vibrato.

2.5. *Messa di voce*

Este recurso expressivo será tratado por ter origem na voz, ter sido transferido para os instrumentos, e por manipular a dinâmica de forma extremamente avançada. Foi usado principalmente até o período clássico como ornamento expressivo em notas longas, geralmente com vibrato, e quase sempre era de responsabilidade do intérprete aplicá-lo (STOWEL, 2004, p. 97). Posteriormente, muitos compositores utilizaram o recurso de forma explícita, anotando na partitura.

Tosi (1743, pp. 27 e 28) trata sobre o efeito requintado que possui o uso esporádico do “crescer por degraus do mais suave piano até o mais sonoro forte, e dali com a mesma arte retornar do forte ao piano”.⁶⁴ Mancini (1912, pp. 117 e 118) define a *messa di voce* da mesma forma, recomenda a junção do trilo para que a cadência seja perfeita, e critica os “cantores modernos” que consideram este recurso avançado como ultrapassado e inútil. Hiller (2004, p. 92) fala sobre a sensação que causam os cantores que executam longos trilos e acrescentam o aumentar e diminuir à maneira da *messa di voce*. Como o vibrato era considerado um tipo de trilo, deduz-se que era recomendado que ele fosse acrescentado à *messa di voce* e vice-versa, para que, ao ser realizado com perfeita gradação, criasse um efeito de elevado bom gosto e de grande habilidade técnica.

Leopold Mozart, no capítulo de seu tratado dedicado ao desenvolvimento do hábil controle do arco para adquirir boa sonoridade, traz várias divisões do arco em diferentes dinâmicas para que, pelos meios da pressão e do relaxamento, possa se alcançar expressividade sonora. Logo após ter dito que toda nota deve ser suave no começo e no final de cada arcada, ele descreve o primeiro tipo de divisão do arco, correspondente à *messa di voce*:

Comece o arco para baixo ou para cima com agradável suavidade; amplie a sonoridade por meios de um imperceptível aumento de pressão; deixe que o maior volume de som ocorra no meio do arco, depois disso, modere-o em degraus ao relaxar a pressão do arco até

⁶⁴ [...] swell by degrees from the softest *piano* to the loudest *forte*, and from thence with the same art return from the *forte* to the *piano*. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

que no final do arco o som seja completamente dissipado (1985, p. 97).⁶⁵

Segundo o autor, isso deve ser praticado tão lentamente quanto possível, para que este recurso possa ser utilizado em notas longas em *Adagio* de forma pura e delicada. Ele então compara esta capacidade à do cantor: “Assim como é muito comovente quando um cantor sustenta belamente uma nota longa de variado vigor e suavidade sem tomar um fôlego sequer”.⁶⁶ E acrescenta o uso do vibrato à *messa di voce*, lento quando em dinâmica suave e mais rápido em forte. (MOZART, 1985, pp. 97 e 98)

Todas as variações de dinâmica que Leopold Mozart (1985, pp. 97 a 99) apresenta para o desenvolvimento apurado do controle do arco e produção sonora são conhecidas hoje como *son filé*. Sua prática é aplicada hoje com o mesmo objetivo intencionado por Mozart, e está presente em métodos mais recentes de violino, como de Galamian (1985, p. 103), e de viola, como o de Barnes (2005, p. 119). Dessa forma, a *messa di voce* apresenta-se não só como recurso expressivo à disposição do intérprete, mas também como uma das várias formas de aperfeiçoar o controle de arco e a produção sonora.

Brahms utilizou a *messa di voce* abundantemente pela sua obra. Segundo Fanny Davies, este recurso era utilizado pelo compositor quando ele desejava expressar grande sinceridade e afeto, e era aplicado não só à nota, mas também ao ritmo (STOWEL, 2004, p. 169). Há diversas ocorrências nas sonatas para viola e piano op. 120 e nas duas canções op. 91, para mezzo-soprano ou contralto, viola e piano. Segue o exemplo da segunda canção, *Geistliches Wiegenlied* (Acalanto Espiritual).



Figura 7 – Brahms: *Geistliches Wiegenlied*, op 91, nº2. (Comp. 21-25)

Neste trecho encontram-se dois dos vários casos de *messa di voce* que ocorrem nas canções, ambos em notas longas. De acordo com a descrição anterior de Leopold Mozart,

⁶⁵ Begin the down stroke or up stroke with a pleasant softness; increase the tone by means of an imperceptible increase of pressure; let the greatest volume of tone occur in the middle of the bow, after which, moderate it by degrees by relaxing the pressure of the bow until at the end of the bow the tone dies completely away. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

⁶⁶ Just as it is very touching when a singer sustains beautifully a long note of varying strength and softness without taking a fresh breath. (Tradução nossa, a partir da tradução para o inglês)

como elemento gerador de expressividade, pode ser acrescentado um vibrato de intensidade diretamente proporcional à gradação dinâmica. E ainda, o início da nota pode inclusive começar sem vibrato, e aos poucos acrescentá-lo, aumentando sua velocidade e intensidade, juntamente com a busca por uma coloração tímbrica diferenciada especialmente no cume da curva dinâmica. Aqui, os motivos da viola dialogam com os da voz, e apesar de se desenvolverem numa progressão crescente, o efeito dinâmico e tímbrico da *messa di voce* na viola deve se encaixar com o contexto da obra, uma canção de ninar. Este caráter se encaixa perfeitamente com o que Brahms desejava expressar através deste recurso: afeto, ternura e sinceridade, de acordo com Fanny Davies.

CONCLUSÃO

A partir das informações encontradas na bibliografia específica que trata da retórica e da interpretação no canto e naquela que relaciona estes conceitos com a interpretação instrumental, foi evidenciada a influência que as teorias ligadas à expressividade da fala e da voz exerciam sobre a prática vocal, e que por sua vez era modelo de interpretação expressiva para os instrumentos, principalmente dos séculos XVI ao XIX. Observou-se que esta influência era de ordem prática e aplicada ao modo de tocar, ou ao modo de utilizar os recursos técnico-expressivos do instrumento em questão. Dessa forma, foi encontrada fundamentação teórico-prático que deu suporte e direcionou a investigação em torno das influências em interpretação que o canto pode exercer sobre os instrumentos em geral, sobre o naipe das cordas, e especificamente sobre a viola. Isso possibilitou uma exploração específica da visão e aplicabilidade desta expressividade na prática musical atual, possível de ser ajustada e aplicada a estilos musicais variados.

Também se observou que a escrita da viola, no repertório em que são compreendidas e exploradas suas características intrínsecas – como valorização tímbrica, reforçada pelo uso preferencial dos compositores para passagens líricas em escrita preponderantemente melódica – possui pontos de proximidade na performance com a música vocal. Assim sendo, a partir da consciência desses elementos comuns, percebeu-se que o violista pode não apenas se aprofundar no que é característico de seu instrumento, mas aproveitar para si a maneira específica como o canto manipula seus recursos expressivos, procurando dar um caráter mais refinado de discurso a sua interpretação.

Os princípios musicais interpretativos que evidenciam a expressividade a partir do modelo vocal foram retirados tanto de tratados e métodos históricos sobre a arte do canto (Tosi, Mancini, Hiller), bem como de tratados históricos e atuais sobre as cordas e que se basearam em princípios da performance vocal, todos compatíveis e pertinentes à interpretação violística (Leopold Mozart, Spohr, Joachim-Moser etc.). Os elementos explorados pelos autores e comentados neste trabalho foram: *portamento di voce* ou portamento, declamação e dicção, tempo *rubato*, vibrato e *messa di voce*. Estes, por sua vez, permitem a manipulação de vários elementos musicais. No caso da viola, sua contrapartida técnico-musical e interpretativa encontra correspondência na articulação, nos golpes de arco, na acentuação, na inflexão melódica, na dinâmica, e no uso consciente e equilibrado do vibrato e das variações

no timbre, ritmo e tempo. Entretanto, os princípios musicais selecionados para análise não são os únicos. Existem outros elementos de manipulação interpretativa que o instrumentista ainda pode observar no canto e trazer para sua prática específica. Por exemplo, a necessidade de enfatizar a distinção na produção sonora entre os registros agudos e os graves é fundamental tanto no canto quanto na viola. Esses elementos poderão ser pesquisados em momento oportuno.

Apesar de esta pesquisa girar em torno da expressividade interpretativa instrumental que trata o texto musical como discurso, não se pressupõe que esta é a única maneira de se obter expressividade, mas sim que é uma forma específica de entender todo o processo de interpretativo, desde o momento em que o instrumentista tem uma partitura em mãos, e precisa transformá-la novamente em sons, até aquele da performance, em que conceitos e ideias se concretizam sob a forma de comunicação com o público.

Todas as sugestões interpretativas dadas especialmente no segundo capítulo não são definitivas, porque a interpretação musical não é uma disciplina exata. Entende-se que é uma arte em movimento, e pelo fato de o momento da interpretação se manifestar no decorrer do tempo, as variáveis são inúmeras, passando pelo contexto íntimo do instrumentista em si, pelo instrumento que tem em mãos até chegar no espaço físico e na acústica do local onde a performance será realizada. Por isso, não defendemos aqui interpretação musical isenta, ou “execução musical”, por se entender que as infinitas nuances do fenômeno interpretativo são impossíveis de descrever e anotar. Assim, neste trabalho, acredita-se que o papel do intérprete é o de compensar as limitações do sistema gráfico musical, estando consciente das etapas de flutuação intermediárias que ele tem em mãos, na sua tarefa de transformar a escrita musical em música propriamente dita, da maneira mais próxima possível do que o compositor teria desejado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, vol. I.** Berlin: Christian Friedrich Senning, 1753.

_____. **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments.** Trad. William J. Mitchell. New York: W. W. Norton and Company, 1949.

BARNES, Gregory (Ed.). **Playing and Teaching the Viola: A Comprehensive Guide to the Central Clef Instrument and Its Music.** Fairfax: American String Teachers Association, 2005.

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

BÉRIOT, Charles Auguste de, **Method for the Violin.** Trad. George Lehmann. New York: G. Schirmer, 1899.

BERLIOZ, H. **Treatise on Instrumentation.** Ed. e anotado por R. Strauss. Trad. Theodore Front. New York: Dover, 1991.

BLUM, David. **Casals, et l'Art de l'Interpretation.** Paris: Édition Buchet, 1980.

_____. **The Art of Quartet Playing.** The Guarneri Quartet in conversation with David Blum. New York: Alfred Knopf, 1986.

BOYDEN, David D. **The History of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music.** New York: Oxford University Press, 1990.

DALTON, David. **Playing the Viola: Conversations with William Primrose.** Oxford: Oxford University Press, 1988.

FORKEL, Johann N. **Johann Sebastian Bach: his Life, Art and Work.** Trad. Charles S. Terry. London: Constable and Company, 1920.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching.** Ann Arbor: Shar Products, 1985.

GEMINIANI, Francesco. **The Art of Playing on the Violin.** London, 1751.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons – Caminhos para Uma Nova Compreensão Musical.** Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

_____. **O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart.** Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

HILLER, Johann A. **Treatise on Vocal Performance and Ornamentation.** Trad. Suzanne J. Beicken. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

JOACHIM, Joseph; MOSER, Andreas. **Violin School**. Trad. Alfred Moffat. Berlin: N. Simrock, 1905.

KUBALA, Ricardo Lobo. **A escrita para viola nas Sonatas com piano op. 11 n° 4 e op. 25 n° 4 de Paul Hindemith**: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. 2004. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

_____. **O concerto para viola e orquestra de Antônio Borges-Cunha**: a obra e uma interpretação. 2009. 262 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009.

LAINÉ, FRÉDÉRIC. **L'Alto**. Anne Fuzeau Productions: Bressuire, 2010.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. **The Historical Performance of Music**: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003.

LENNEBERG, Hans; MATTHESON Johann. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). **Journal of Music Theory**. Yale, Vol. 2, No. 1, pp. 47-84, 1958.

MATTHESON, Johann. **Der Vollkommene Capellmeister**. Trad. Ernest C. Harriss. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

MENUHIN, Yehudi; PRIMROSE, William. **Violin and Viola**. New York: Schirmer Books, 1976.

MONTEVERDI, Claudio. **Madrigals, Book VIII: Madrigali Guerrieti et Amoros**. Ed. Stanley Appelbaum. New York: Dover, 1991.

MOZART, Leopold. **A treatise on the fundamental principles on violin playing**. Trad. Editha Knocker. Oxford : Oxford University Press, 1985.

QUANTZ, Johann Joachim. **Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique**. Trad. Francesa. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752.

SPOHR, Louis. **Violin School**. Trad. John Bishop. London: R, Cocks & C°, 1843.

STOWELL, Robin. **The Early Violin and Viola. A Pratical Guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

TERTIS, Lionel. **My Viola and I**. London: Elek Books, 1974.

TOSI, Francesco. **Observations on the Florid Song; or, Sentiments on the Modern Singers**. Trad. Mr. Galliard. London: J. Wilcox, 1743.

WHITE, John. **Lionel Tertis: The First great Virtuoso of the Viola**. Woodbridge: Boydell Press, 2006.