

ZOLTAN PAULINYI

**Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em
obras brasileiras para violino solo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação "Música em Contexto" do Departamento de Música da Universidade de Brasília como exigência parcial para obtenção do título de Mestre sob orientação da Profa. Dra. Maria Alice Volpe.

Brasília - DF

2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 982452.

Paulinyi, Zoltan.
P328f Flausino Vale e Marcos Salles : influências da escola
franco-belga em obras brasileiras para violino solo
/ Zoltan Paulinyi. -- 2009.
xvi, 179 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Departamento de Música, 2010.

Inclui bibliografia.

Orientação: Maria Alice Volpe.

1. Vale, Flausino Rodrigues, 1894-1954. 2. Salles,
Marcos, 1885-1965. 3. Música para violino. 4. Composição
(Música). I. Volpe, Maria Alice. II. Título.

CDU 787.1

FOLHA DE APROVAÇÃO

Zoltan Paulinyi

(pseudônimo de Zoltan Paulini)

Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação "Música em Contexto" do Departamento de Música da Universidade de Brasília como exigência parcial para obtenção do título de Mestre sob orientação da Profa. Dra. Maria Alice Volpe.

Aprovado em 30 de agosto de 2010.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Alice Volpe
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Régis Duprat
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire
Universidade de Brasília

Àquele que vê o que está oculto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a entusiasmada recepção deste projeto de pesquisa pela Dra. Maria Alice Volpe, cuja orientação foi decisiva para meu amadurecimento acadêmico. Sou grato ao Dr. Régis Duprat, que se motivou a ler meu primeiro artigo sobre viola pomposa, realizando preciosos comentários para meu aprimoramento. Também sou muito agradecido aos professores do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Universidade de Brasília envolvidos de forma direta ou indireta no meu processo de formação, especialmente a coordenadora Dra. Cristina Grossi, Dra. Beatriz Magalhães-Castro, Dr. Ricardo Freire, Dr. Antenor Ferreira Corrêa, os professores avaliadores da banca de defesa (tanto do projeto quanto da dissertação), bem como todos os meus amigos da pós-graduação, onde se multiplicam os exemplos de caridade e coleguismo; posso citar diretamente Marcos Wander, também colega da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, e Liège Pinheiro, representante de turma, além de todos os outros que participaram da jornada durante o período letivo de 2009-2010, como a Paula Nunes e Jorge Cardoso, mais próximos da linha de pesquisa, entre outros alunos do departamento de História. Agradeço Renan Freitas da Silva e os diversos anônimos estagiários da Biblioteca da Universidade de Brasília, os quais auxiliaram no andamento do mestrado durante a crise da greve de 2010. Agradeço o fagotista Flávio Lopes de Figueiredo Júnior, colega e amigo da OSTNCS, com quem tive palestras e reflexões inspiradoras sobre os temas desta pesquisa. É digno de nota a estreita amizade com Nathaniel Vallois, solista e professor de violino do Birmingham Conservatoire e do Purcell School na Inglaterra, que espontaneamente se prontificou em auxiliar na revisão deste *abstract*.

O apoio da família é essencial para o sucesso de qualquer empreendimento. Por isso, agradeço em especial a minha querida esposa Iracema e seus pais Mauro e Acilar. Mais do que pai e amigo, Ernest Paulini testemunha, com sua vida, as virtudes do sábio incorporadas ao brilhante cientista que vem honrando a tradição familiar de mais de três séculos de pesquisas acadêmicas desde Eisenach até Belo Horizonte. Minha mãe Helene, e minha avó, Livia, igualmente são exemplos de vida acadêmica notável, tanto nas ciências quanto nas letras; são luzeiros de perseverança. Também considero com estima a amizade paterna e constante presença de Roelof Bovendorp. Também são constante apoio e firme rochedo o casal Acilar e Mauro Simon, pais da Iracema, que me acolhem verdadeiramente como filho! Agradeço a caridade de Cláudia Simon pela cessão do computador, bem como a paciência de Raquel Simon.

O Ministério da Cultura do Governo Federal, pela portaria nº.5 de 7/1/2010 publicada no Diário Oficial da União, 8 de janeiro de 2010, s.1, p.14, patrocinou o recital-palestra sobre Flausino Vale proferida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 18/2/2010 no ciclo mensal de conferências "Caravelas" a convite do Dr. Alberto Pacheco com apresentação do Dr. Mário Vieira de Carvalho; reapresentação no Seminário Maior Arquidiocesano de Brasília em 12/3/2010 em contrapartida. Os irmãos maristas acolheram a mim e a minha esposa, o Duo SPES, na hospedaria do Colégio Marista de Carcavelos por ocasião da viagem a Portugal. Por isso, agradeço especialmente ao irmão Teófilo Minga, António Leal e a Sirlei.

A pesquisa sobre Flausino Vale teria sido impossível sem a colaboração da família Valle, que me autorizou a publicação dos manuscritos de Flausino. Agradeço especialmente Huáscar (em memória), Guatémoc e sua esposa Helena. Camila Frésca gentilmente me informou sobre toda a sua pesquisa, permitindo-me que eu prosseguisse exatamente onde ela concluiu; ela também me autorizou a citar sua edição dos prelúdios de Flausino Vale, editadas com seu colaborador José Maurício Guimarães. O casal Marena e Vicente Salles, de vida dedicada à arte, ao ensino e à pesquisa, também apoiou e autorizou a inclusão integral das partituras de Marcos Salles constantes nesta pesquisa. Nossa amizade se estreitou após minha incorporação na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional em Brasília no ano 2000.

Sou muito agradecido pela solidez técnica e artística ao longo de contínuos quinze anos de aulas com meu professor Ricardo Giannetti, que primeiro me mostrou a beleza do violino e a singularidade dos prelúdios de Flausino Vale. Grande amigo de Giannetti, o compositor Harry Crowl também se tornou meu amigo, além de já ter sido meu professor de composição em cursos dos Festivais de Juiz de Fora em 1994 e 1995; ele foi muito generoso em dividir suas experiências musicológicas, desde a época dos festivais, até hoje, principalmente. O *luthier* Carlos Martins Del Picchia, filho do violinista, regente e professor Moacyr Del Picchia da Universidade Federal de Campinas, também me ensinou muito sobre violinos e arcos, além de ressuscitar a viola pomposa, objeto de pesquisa em publicações organológicas e de grande sucesso nas salas de concerto.

Padre Rafael Stanziona de Moraes seria um mero colega da Física separado por uma geração se não nos aproximasse a filosofia; sua paixão pela estética me ajudou a lapidar a estrutura da conceituação desta pesquisa. O Padre Stanislaw Muszak ajudou-me a concluir os pensamentos de seu conterrâneo. Dra. Cléria Botelho da Costa e Dra. Lucília de Almeida

Neves Delgado, do Departamento de História da UnB, guiaram e apoiaram-me na busca de literatura atualizada sobre ideologias.

Ernesto Ett, além de fornecer cordas aos meus violinos barrocos a ponto de ser um dos patrocinadores do CD do Grupo Sonare em 2009, gentilmente noticiou-me sobre ótimos trabalhos de música histórica feito em São Paulo, principalmente na USP e UNICAMP, além de me presentear com o excelente livro de sua esposa, Dra. Mônica Isabel Lucas, sobre o humor e agudeza em Haydn, publicado em 2008. Ary Giordani procurou me ajudar na contextualização histórica da introdução do violino na América, oferecendo-me gentilmente um livro em Curitiba. Também é verdade que os alunos nos ensinam muito; contudo, fora do contexto pedagógico, gostaria de agradecer meu aluno Marcos Nardon pela gravação da opereta Paganini de Lehár, muito útil durante o estudo das variações de Flausino Vale. Este texto é, portanto, dirigido e dedicado principalmente a todos os meus alunos.

Agradeço o apoio dos meus chefes de trabalho: a administração da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, por meio de Márcia Alves, Adriana Werneck e maestro Ira Levin, que sempre apoiaram meus estudos de aprimoramento. O Governo do Distrito Federal validou em 2010 importante lei de incentivo à titulação, promovendo atitudes concretas para a motivação e prosseguimento de meus estudos acadêmicos. Agradeço a ANPPOM, que publicou dois artigos referentes às pesquisas sobre Marcos Salles e Flausino Vale nos Anais do congresso em Florianópolis em 2010.

Esta seção acaba, e ainda tenho muitos a citar! Em virtude da minha memória limitada, peço antecipadamente perdão pelo esquecimento que possa ter omitido importantes contribuições a este trabalho. Agradeço ao leitor, que assim completa o ciclo metafísico da finalidade de ser deste trabalho: oxalá possa produzir muitos frutos apetitosos, saudáveis e eternos.

"Na vibração da corda,
o violino testemunha o sentimento íntimo,
a contemplação do soluço, a explosão de alegria,
o nascimento da nova luz
que coroa, invisível, como a aurora boreal,
entre o real e o irreal,
o Criador-Compositor."

Aurora Boreal de Livia Paulini (2006, p.54)

RESUMO

PAULINYI, Zoltan. **Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo.** 197 f. Dissertação de mestrado. Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

Marcos Salles (1885-1965) e Flausino Vale (1894-1954) compuseram para violino desacompanhado no início do século XX, possivelmente inaugurando a escrita sistemática para violino solo por brasileiros natos. Obras destes dois amigos violinistas são aqui divulgadas, identificando-se a influência da escola franco-belga na história técnica e literária do violino no Brasil por meio da análise comparativa de fórmulas instrumentais características. A metodologia apontada por Bosi (2010) para o estudo ideológico é a historicização tópica das obras e palavras dos representantes das escolas abordadas. A diferenciação das escolas é evidenciada pelo repertório para violino *solo* e pelos tratados de Geminiani, Leopold Mozart, Baillot e Flesch, os quais documentam a evolução técnica e ideológica da arte violinística. A comparação da moderna escola francesa com a antiga permite verificar antes seu contínuo desenvolvimento do que propriamente uma ruptura. A moderna escola francesa, liderada por Baillot, desde o início do Conservatório de Paris no final do século XVIII, impôs-se em toda a Europa não somente pelo reconhecimento de sua excelência artística, mas também por grande força ideológica-política, modelando o sistema de ensino musical e influenciando o estilo composicional em vários países. No Brasil, o cenário cultural foi muito diferente, mas a influência da moderna escola francesa não tardou a chegar. Naquele contexto, as obras de Marcos Salles e Flausino Vale buscavam certa autonomia artística e não propriamente independência, visto não contradizerem os ideais europeus. Os primeiros seis Caprichos (1907-1909) de Salles distinguem-se dos estilos italiano e franco-belga por sua sistemática alternância modal. As obras de Vale, um pouco posteriores, dividem-se entre originais e transcrições (ou arranjos); enquadram-se no paradigma paisagístico e ideológico de identidade nacional explicado por Maria Alice Volpe (2001). Recentemente acessíveis, seus dois "temas com variações" ampliam as perspectivas sobre sua técnica violinística. Sua partitura "Variações sobre a canção Paganini" apresenta-se editada aqui na íntegra; é um dos primeiros registros de uso do *sotto le corde* no violino. As dezenas de transcrições de Vale não devem ser menosprezadas, pois algumas agregam alto valor artístico, como "A Casinha Pequeninina" de Bernardino Belém de Souza, bem como os

próprios temas de suas variações. Entre suas transcrições, encontra-se uma coleção de sons da natureza, alguns dos quais foram incorporados em suas composições e arranjos. A ampliação da listagem geral das obras de Flausino Vale incorporando transcrições ao seu conjunto de obras solísticas originais permite novas pesquisas histórico-sociais sobre a prática musical mineira da primeira metade do século XX.

Palavras-chave: violino solo, Flausino Vale, Marcos Salles, escola franco-belga

ABSTRACT

PAULINYI, Zoltan. **Flausino Vale and Marcos Salles: influences of Franco-Belgian School on Brazilian works for solo violin.** 197 pp. Dissertation (Master degree). Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

Marcos Salles (1885-1965) and Flausino Vale (1894-1954) composed for solo violin at the beginning of 20th century, probably the first Brazilian-born composers of this kind of works. This study examines works by these two violinists friends, and identifies influences of the Franco-Belgian school on violin technique and repertoire in Brazil by comparison of characteristic instrumental formulas. The methodology for the study of ideologies is topical historicizing on works and words of the schools representatives. The distinction of schools is evinced by the repertoire for violin alone and treaties of Geminiani, Leopold Mozart, Baillot and Flesch, which document the technical and ideological evolution of violinistic playing. The comparison of the modern French school with the old one underlines a continuous development rather than a breach. The modern French school, led by Baillot since the beginning of the creation of the Conservatory of Paris in the late eighteenth century, established itself throughout Europe not only through the recognition of its artistic excellence, but also by powerful political ideology, shaping the musical education system and influencing the compositional style in several countries. The cultural background was different in Brazil, but the arrival of the modern French school influence has not delayed. In this context, Marcos Salles' and Flausino Vale's works seek some artistic autonomy rather than absolute independence because they don't contradict European ideals. The first six Salles' caprices (1907-1909) distinguish themselves from the Italian and the French-Belgian styles by their systematic modal alternations. Vale's works, composed a little later, are divided between originals and transcriptions (or arrangements); they are framed within the ideological and landscape paradigms of national identity explained by Maria Alice Volpe (2001). His two newly accessible "themes with variations" extend perspectives on his violin technique. Fully published here, his score "Variations upon [Lehár's] song *Paganini*" is one of the first documented uses of *sotto le corde* technique on the violin. Vale's dozens transcriptions should not be underestimated: some of them possess high artistic value, like Bernardino Belém de Souza's "*A casinha pequenina*" ("The very little house"), as well as the themes for his own variations. Among his transcriptions, there is a collection of sounds from nature, some of

which were incorporated into his compositions and arrangements. The expansion of Flausino Vale's general list of works incorporating transcriptions into his set of original works allows further research on the socio-historical musical practice in the State of Minas Gerais in the first half of the twentieth century.

Keywords: violin alone, solo, Flausino Vale, Marcos Salles, French-Belgian school

LISTA DE FIGURAS E EXEMPLOS MUSICAIS

Figura 1: <i>A Prelude for the violin</i> de Thomas Baltzar (1684) c.1-13, uma das primeiras obras escritas para violino sem acompanhamento.	10
Figura 2: Passacaglia (1676) de H.F. Biber, último movimento dos Mistérios do Rosário, c.1-8, é exemplo de estilo polifônico no repertório para violino solo.	11
Figura 3: Allemande da Partita em Lá menor (1696) de J. P. von Westhoff, c.1-6, é exemplo de estilo polifônico no repertório para violino solo.	11
Figura 4: exemplo de <i>bariolage</i> (que se inicia no c.13) e do uso de <i>forte</i> e <i>piano</i> na Partita n°.3 (bww1006) de J.S. Bach (1720), c.11a -20.	11
Figura 5: Allegro da Passacaglia dos Mistérios do Rosário de Biber, c.11-13: uso de notas agudas em altas posições da mão esquerda.	12
Figura 6: condução das vozes em estilo polifônico no Estudo n°.1 de H. W. Ernst, c. 13-25.	37
Figura 7: diálogo entre as vozes no Estudo n°.2 de H. W. Ernst, c.15-24.	38
Figura 8: diálogo entre vozes extremas no Estudo n°.3 de H. W. Ernst, c.8-11.	38
Figura 9: uso homofônico de cordas duplas no estudo n°.35 de Kreutzer, c.1-6.	39
Figura 10: diálogo entre duas vozes no estudo n°.38 de Kreutzer, c.4-7, é insuficiente para caracterizá-lo de polifonia.	39
Figura 11: uso homofônico de cordas duplas no Caprice n°.23 em Fá maior de Rode, c.1-3.	39
Figura 12: anônimo, ária para José Mascarenhas, 1759, c.9-13 (DUPRAT, 2000, p.91). Citado com permissão de Duprat. Escrita característica da escola antiga.	48
Figura 13: capa do álbum de Caprichos de Marcos Salles.	62
Figura 14: <i>Largo</i> do Capriccio n°.1 de Marcos Salles.	63
Figura 15: <i>Allegro</i> e <i>coda</i> do Capriccio n°.1 de Marcos Salles.	64
Figura 16: exemplo de <i>jété</i> no Capriccio n. 9 de Paganini.	65
Figura 17: início do estudo n°.21 de Kreutzer, c.1-3. A linha de cima sugere duas abordagens progressivas para se estudar a peça.	65
Figura 18: Estudo n°.30 de Kayser, c.12-14.	65
Figura 19: Capriccio n°.2 de Marcos Salles.	67
Figura 20: variação 9 do Capriccio n°.24 <i>opus</i> 1 de Paganini. Nas reedições modernas, o <i>pizzicato</i> de mão esquerda é indicado por '+' em vez de '0' como mostrado aqui.	68
Figura 21: Capriccio n°.3 de Marcos Salles.	70
Figura 22: Estudo n°.1 em uníssonos de Baillot (1835, p.386), c.1-4.	71
Figura 23: escalas em oitavas e uníssonos do método do Conservatório de Paris (BAILLOT, RODE, KREUTZER, ca.1810, p.122).	71
Figura 24: Capriccio n°.4 de Marcos Salles em Ré menor.	73
Figura 25: Capriccio n°.4 de Marcos Salles (continuação).	74
Figura 26: tema (hino austríaco) do Estudo-capricho n°.9 op. 10 de Wieniawski c.1-6.	74
Figura 27: Estudo n°.25 de Kreutzer, c. 1-2.	75
Figura 28: introdução do Capriccio n°.5 de Marcos Salles.	76
Figura 29: [<i>allegro</i>] ternário do Capriccio n°.5 de Marcos Salles.	77
Figura 30: final do Capriccio n°.5 de Marcos Salles.	78
Figura 31: estudo n. 4 de Kreutzer sobre o <i>staccato</i> , c.1-6.	79
Figura 32: início do Capriccio n°.6 "Sol Minore" de Marcos Salles.	81
Figura 33: final do Capriccio n°.6 "Sol Minore" de Marcos Salles.	82
Figura 34: melodia <i>cantabile</i> na voz superior acompanhada de tremolo no Capriccio n°.6 de Paganini, c.1-7.	83

Figura 35: cadência de Marcos Salles à Sonata de Tartini (edição do autor, p.1/2). Fonte: Marena Salles, que autoriza esta divulgação.	93
Figura 36: cadência de Marcos Salles à Sonata de Tartini (edição do autor, p.2/2). Fonte: acervo particular de Marena Salles, que autoriza esta divulgação.	94
Figura 37: revisão de Flausino Vale da cadência de Marcos Salles à Sonata de Tartini, p.1/395	
Figura 38: revisão de Flausino Vale da cadência de Marcos Salles à Sonata de Tartini, p.2/396	
Figura 39: revisão de Flausino Vale da cadência de Marcos Salles à Sonata de Tartini, p.3/397	
Figura 40: <i>Fantasia caractéristique pour violon avec accomp. d'orchestre de quatuor ou de piano</i> de Hubert Léonard, op. 30, p.9.	106
Figura 41: Dueto para violino só da Fantasia Característica op. 30 de Léonard, revisado por Flausino Vale (p.1/2).....	107
Figura 42: Dueto para violino só da Fantasia Característica op. 30 de Léonard, revisado por Flausino Vale (p2/2).....	108
Figura 43: Fac-símile de "A Minha Estrela Polar" para violino só, tema com variações de Flausino Vale (p.1/5).....	110
Figura 44: salto de oitavas com uso de harmônicos no <i>ossia</i> dos compassos 46-48 no Prelúdio XX "Tirana Riograndense de Flausino Vale.	115
Figura 45: uso do <i>balzato</i> no Prelúdio V "Tico-tico" de Flausino Vale (1926), c.1-3 (FRÉSCA, 2008).....	116
Figura 46: uso do <i>balzato</i> no Capriccio n.º.1 op.1 de Paganini, c.1-4.....	116
Figura 47: "Variações sobre a canção Paganini" para violino só de Flausino Vale.	118
Figura 48: <i>pizzicati</i> de mão esquerda acompanhando a melodia no Duo Merveille para violino solo de Paganini (1833), c.1-5.	121
Figura 49: <i>ossia</i> do trecho <i>sotto le corde</i> e alterações indicadas no segundo manuscrito.	123
Figura 50: barulho de porteira usada no início do Prelúdio XIV "A porteira da fazenda" de Flausino Vale (1933), c. 1-4.....	125
Figura 51: canto do tico-tico no final do Prelúdio V "Tico-tico" de Flausino Vale (1926), c. 28-31.	125
Figura 52: inserção do canto do tico-tico no c.3 do início do arranjo de Flausino Vale sobre o "Tico-tico no fubá" de Zequinha de Abreu.	125
Figura 53: tambor e barulho de fogo de artifício no Prelúdio XVIII "Pai João" de Flausino Vale, c.19-29.....	125
Figura 54: sinos de igreja por meio de <i>pizzicato</i> no Prelúdio XVI "Requiescat in pace" de Flausino Vale.	126
Figura 55: primeira versão do arranjo para violino só de "A casinha pequenina" de Bernardino Belém de Souza por Flausino Vale editado por Paulinyi.....	131
Figura 56: segunda versão (<i>a la guitarra</i> , sem arco) do arranjo para violino só de "A casinha pequenina" de Bernardino Belém de Souza por Flausino Vale editado por Paulinyi.	132

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: alguns itens de comparação da escola antiga e moderna de violino.....	34
Tabela 2: genealogia da escola violinística austro-húngara de Heinrich Wilhelm Ernst e de Carl Flesch. Não mostrada aqui, Flesch possui também outra genealogia do Conservatório de Paris via Marsik, Léonard, Habeneck até Baillot.	36
Tabela 3: genealogia da escola violinística de Marcos Salles.	60
Tabela 4: progressão harmônica dos compassos 1-9 do Capriccio n°.1 de Marcos Salles.....	61
Tabela 5: esquema formal da segunda parte do Capriccio n°.2 de Marcos Salles.	68
Tabela 6: esquema formal do Capriccio n°.4 de Marcos Salles, em Ré menor.	75
Tabela 7: sequência harmônica do [<i>cantabile</i> do] Capriccio n°.6 de Marcos Salles, c. 10-30.	83
Tabela 8: genealogia da escola violinística de Flausino Vale.	100

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

c.	compasso(s)
ca.	cerca
ed.	edição
f.	folha(s)
FV	Flausino Vale
ms	manuscrito(s)
n.	número(s)
op.	<i>opus</i> (obra)
OSTNCS	Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro
p.	página(s)
rev.	revisão
s.	seção
s.d.	sem data
séc.	século(s)
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UnB	Universidade de Brasília
v.	volume

As traduções são do autor desta dissertação.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1. OBJETOS DE ESTUDO, OBJETIVOS E METODOLOGIA	1
1.2. JUSTIFICATIVA	4
2. DIFERENCIAÇÃO DAS ESCOLAS VIOLINÍSTICAS.....	8
2.1. NA EUROPA.....	9
2.1.1. <i>Evolução da técnica de manuseio do instrumento.....</i>	<i>14</i>
2.1.2. <i>A moderna escola cultivada no Conservatório de Paris.....</i>	<i>23</i>
2.1.3. <i>O desenvolvimento das escolas modernas</i>	<i>34</i>
2.1.4. <i>Sobre o repertório para violino só, desacompanhado</i>	<i>40</i>
2.2. NO BRASIL	44
2.2.1. <i>Moderna escola francesa no Brasil.....</i>	<i>49</i>
3. MARCOS SALLES.....	58
3.1. ESCOLA VIOLINÍSTICA	58
3.2. OS CAPRICHOS PARA VIOLINO SOLO DE MARCOS SALLES: ANÁLISE COMPARATIVA COM O REPERTÓRIO SOLÍSTICO DA ESCOLA FRANCO-BELGA.....	60
3.3. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DO ÁLBUM DE CAPRICHOS DE MARCOS SALLES	84
3.4. SOBRE A TARDIA APARIÇÃO DE COMPOSIÇÕES PARA VIOLINO SOLO NO BRASIL.....	85
4. FLAUSINO VALE.....	86
4.1. MEMÓRIA BIOGRÁFICA.....	86
4.2. A AMIZADE ENTRE FLAUSINO VALE E MARCOS SALLES TRANSPOSTA A PARTITURA.....	91
4.3. ESCOLA VIOLINÍSTICA DE FLAUSINO VALE.....	98
4.4. SOBRE A LISTAGEM DO ACERVO DE FLAUSINO VALE	101
4.5. RASTROS DA ESCOLA VIOLINÍSTICA DE FLAUSINO VALE EM SEU ACERVO.....	104
4.6. A MINHA ESTRELA POLAR	108
4.7. VARIAÇÕES SOBRE A CANÇÃO PAGANINI.....	116
4.8. COLEÇÃO DE TRANSCRIÇÕES SONORAS DA NATUREZA.....	124
4.9. SOBRE ARRANJOS E TRANSCRIÇÕES DE FLAUSINO VALE E O EXEMPLO DE "A CASINHA PEQUENINA"..	127
5. CONCLUSÃO	133
6. REFERÊNCIAS	138
6.1. BIBLIOGRAFIA.....	138
6.2. DISCOGRAFIA E DOCUMENTOS SONOROS.....	145
6.3. PARTITURAS.....	145
7. ANEXOS.....	147
7.1. COLEÇÃO DE TRANSCRIÇÕES SONORAS DA NATUREZA.....	148
7.2. LISTAGEM DAS OBRAS ORIGINAIS DE FLAUSINO VALE (EXTRATO).....	152
7.3. LISTAGEM DAS OBRAS EDITADAS DE FLAUSINO VALE (EXTRATO).....	157
7.4. LISTAGEM DOS ARRANJOS E REVISÕES DE FLAUSINO VALE (EXTRATO).....	158
7.5. LISTAGEM GERAL DAS OBRAS DE FLAUSINO VALE.....	163
8. ÍNDICE REMISSIVO	A

*"Art gives us the motions of the human soul
in all their depth and variety."*

Ernst Cassirer, 1953.

1. Introdução

1.1. Objetos de estudo, objetivos e metodologia

Este estudo ergue o véu que encobria algumas obras brasileiras para violino desacompanhado: os seis primeiros Caprichos de Marcos Salles (1885-1965), que compõe um álbum único escrito em seu período de estudos em Bolonha entre os anos de 1907-1909, e dois Temas com Variações de Flausino Vale (1894-1954), entre outras obras brilhantes que ele fez no início do século XX e que somente agora podem ser reunidas e comparadas ao contexto evolutivo da técnica violinística internacional. Os aguardados exemplos musicais e a publicação integral dos fac-símiles permitirão imediata ciência do valor artístico de tais obras pelos intérpretes e apreciadores.

Com o objetivo de avaliar especificamente a gênese destas obras na autonomia técnica e artística à qual aspiraram esses dois violinistas compositores, é necessário contextualizar a inserção de suas obras na evolução técnica do violino no Brasil, que segue de perto a história de tradição europeia. A invenção do violino tem aproximadamente a mesma idade da invenção do Brasil, que vinha herdando, acumulando e retransmitindo a cultura europeia por vários séculos. Em algum momento, fragilizaram-se irreversivelmente laços familiares que seguravam as tradições europeias, permitindo um sonho de autonomia na arte

do violino, talvez consequência de reflexo do mesmo fenômeno nas demais artes. Será que os brasileiros natos aproveitaram a ocasião para contribuir significativamente nesta área?

Marcos Salles e Flausino Vale protagonizaram uma busca por autonomia artística no início do século XX. Para mostrar que eles não confrontaram a tradição musical brasileira herdada da escola franco-belga, da qual eles próprios são descendentes, serão analisadas:

- 1) obras solísticas escritas por eles, comparadas a outras do mesmo tipo;
- 2) o desenvolvimento da técnica violinística e a sua conjuntura no início do século XX;

Para avaliar o grau de autonomia dos ideais artísticos e de suas obras, utilizar-se-á como procedimento metodológico a comparação de tratados e de partituras para violino desacompanhado. O segundo capítulo, portanto, dedica-se à historicização tópica das músicas e das palavras dos notáveis representantes das escolas violinísticas antiga e moderna. Esta é a metodologia adequada apontada por Alfredo Bosi (2010, p.277) para compreensão sobre ideologias análogas. Para esclarecer a diferença entre as escolas, estuda-se antes a evolução do violino e do arco, cujas características organológicas e sonoras foram padronizadas e difundidas por distintas ideologias. Partituras e tratados documentam a transformação, segregação e consolidação das escolas violinísticas até o século XVIII. A fundação do Conservatório de Paris, estabeleceu uma única escola no início do século XIX, a francesa, impulsionada pela força política da ideologia revolucionista. A moderna escola francesa, às vezes chamada de franco-belga, distingue-se, portanto, da dita "escola antiga" da primeira metade do século XVIII. A comparação da moderna escola francesa com sua vertente alemã, como contraexemplo extremo, permitirá analisar a extensão da influência dos ideais franceses sobre o estilo e repertório que conhecemos atualmente e que fizeram parte da tradição de Vale e Salles. Alguns autores como Kawabata (2004), Schwarz (1958) e Scheuneman (2002)

procuram mostrar que a ideologia política vitoriosa de Paris determinou os paradigmas artísticos de toda a Europa no século XIX. Este capítulo mostrará que o uso de fórmulas instrumentais é característico do método da moderna escola francesa elaborado por Baillot. O uso de procedimentos técnicos repetitivos, reunidos em fórmulas instrumentais, extrapolou a finalidade didática e alterou o estilo composicional em vários locais da Europa; portanto, a influência daquela escola poderá ser avaliada pela metodologia comparativa de tais fórmulas encontradas nas partituras.

A seguir, será evidenciada a paralela evolução do violino no Brasil, mais submissa à prática orquestral e subordinada ao canto, seguindo outros ideais e sob contexto diverso, histórica e geograficamente mais heterogênea e conturbada. No entanto, a vinda da corte portuguesa ao Brasil em 1808 avivou a circulação cultural afetando diretamente a arte nacional do violino, favorecendo o frescor do crescente intercâmbio com a Europa notável até hoje. Após a independência do Brasil e a relativa estabilização política europeia, tornou-se viável a rápida introdução e disseminação de ideais artísticos da escola franco-belga no Brasil.

Nos dois capítulos seguintes, ver-se-á como estes ideais artísticos influenciaram decisivamente na produção artística de Marcos Salles e Flausino Vale, respectivamente. Para isso, o quarto capítulo exhibe o fac-símile integral dos primeiros seis Caprichos de Marcos Salles, comparando-os com obras do mesmo tipo da escola franco-belga para avaliação da técnica violinística. Já o quinto capítulo enfoca duas obras *solo* de Flausino Vale e algumas transcrições recentemente encontradas nos arquivos de sua família. O resumo biográfico de ambos os violinistas, focado na história das escolas, confirmará diversas observações artísticas. A divulgação da listagem das obras de Flausino Vale, em anexo, alimenta a esperança de que novos pesquisadores continuem neste trabalho de resgate da memória musical brasileira.

1.2. Justificativa

Viu-se que o propósito imediato deste estudo é defender a tese de que os ideais da escola franco-belga exerceram uma força determinante na gênese literária brasileira para violino *solo*, considerando-se os violinistas compositores nascidos no Brasil.

Um grande objetivo é justificado por suas consequências imediatas. Este texto incentiva ao nobre estudo sobre o violino, instrumento notável tanto na cultura brasileira quanto na história musical europeia dos últimos cinco séculos. A proximidade de todos os meus alunos, futuros leitores desta dissertação, lembra da minha responsabilidade nesta tarefa de educá-los também na história crítica do violino, de sua técnica e de sua escola. Aqui, não encontrarão explicações sobre tópicos comumente abordados em aula, mas uma crítica comparativa dos principais tratados de violino relacionados a essa escola, cuja leitura é obrigatória a todos os que desejam se aprofundar na arte deste instrumento.

Ademais, o interesse dos meus colegas e amigos da orquestra e de músicos de várias partes do mundo motiva-me a divulgar com dignidade estas preciosas partituras do nosso repertório, da nossa história. Este documento torna-se mais solene porque resgata obras cristalizadas por quase um século, oferecendo ao público a alegre oportunidade de ouvi-las.

Essa linha de pesquisa relacionando ideologias com música segue uma importante vertente transdisciplinar defendida por musicólogos de circulação internacional. Maria Alice Volpe (2001) trouxe à tona a importância da ideologia em sua tese sobre o processo de nacionalização da música brasileira. Ao insistir que "a intradisciplinaridade e a transdisciplinaridade são imprescindíveis para que a música venha a ocupar o seu merecido espaço na universidade" (VOLPE, 2007, p.116-117), acrescenta voz a Joseph Kermann (1985) e, voltado mais diretamente ao domínio violinístico, a Maiko Kawabata (2004), os quais confirmam a relevância de estudos interdisciplinares sobre a influência direta da ideologia na música, aqui explicitamente presente nos históricos tratados de violino. O tratado

de Alfredo Bosi (2010) sobre ideologias revela um efervescente e atual interesse por este tema.

Como os artistas e músicos encontram seus ideais? Um ideal nem sempre se apresenta explicitamente. Por isso, buscam-se formas indiretas de estudá-lo. Obras artísticas, por exemplo, são impregnadas dos ideais que as forjaram. No caso do violino, a escolha do repertório agrega significados que refletem o ideal estético do intérprete; os tipos de fraseado e a qualidade e intensidade do som seguem ideais subordinados.

Deve-se evitar confusão de "ideal" com termos relacionados a idealismo e ideologia. Idealismo é um nome dado a um grupo de teorias filosóficas em que o mundo exterior é de alguma forma criada pela mente; este termo não será explorado neste texto. Ideologia, por outro lado, é uma palavra que reveste significados diferentes. Considero ideologia política como sendo o sistema de ideias e normas direcionando atos políticos e sociais, da forma como Sinha propõe (1996, p.93); surgiu no contexto da Revolução Francesa, inventado por Destutt de Tracy e usado de modo depreciativo por Napoleão Bonaparte (BOAS, 1942, p.140).

Alfredo Bosi (2010, p.419), em seu extenso e detalhado estudo sobre ideologia, percebeu a incômoda divergência conceitual deste termo mesmo dentro do campo político, lembrando a recente "distinção estabelecida por Mannheim entre um sentido político forte e valorativo e um sentido cultural difuso do termo" [grifo do autor]. O sentido cultural difuso relaciona-se com práticas generalizantes sociais, mentalidade, estilo de época, visão de mundo (BOSI, 2010, p.73-74) e práticas sócio-econômicas consequentes de decisões políticas (*idem*, p.398-421).

Esse sentido cultural do conceito de ideologia se realiza musicalmente num conjunto de técnicas e preceitos estilísticos – que denominamos aqui "poética", segundo a

conceituação de Payerson (1984), o qual ressalta que a poética, diferentemente da estética, tem caráter normativo.

A distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma precaução metodológica (...) a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo. (PAYERSON, 1984, p.24)

Continua Payerson (1984, p.26): "uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época". Redimensionando-se o termo "gosto" de Payerson numa conceituação situada nas posturas das teorias sociológicas, Volpe (2010) propõe que uma poética pode estar carregada de conteúdo ideológico e político. A organização de ideais artísticos e sua proliferação catalisada por ideologia política mostrar-se-á importante na história dos ideais do repertório violinístico e seu reflexo nas obras de Flausino Vale e Marcos Salles, que é o escopo principal deste texto.

A comunicação de ideias, ideais e também de ideologias é resultado de muitas práticas de ensino. Portanto, escolas são grandes fontes de ideias. Paulo Bosisio (1996, p.5) encontra e compara diferentes conceitos de "escola" particularmente aplicados no discurso da arte violinística. Em geral, escola é um grupo de pessoas que têm em comum as mesmas ideias, métodos ou estilo. Neste texto, o termo "escola" será usado primordialmente para designar grupo de violinistas que segue uma tradição técnica e estética bem definida. Estética agrupa o conjunto de princípios e ideais que guiam a criação de obras artísticas.

A consolidação destes conceitos é fundamental para o leitor acompanhar com segurança a projeção da estética sobre o violino e suas escolas. Mesmo que seja discutível afirmar a existência de uma escola brasileira de violino (SALLES, 2004, p.15), talvez devido ao pouco impacto na produção artística global, é fundamental considerar os estudos sobre a origem e desdobramentos da escola moderna de violino no Brasil. Com esta finalidade, o traçado histórico do violino e do arco evidenciará o conseqüente amadurecimento da técnica

que se precipitou, no século XIX, em duas fases distintas: as chamadas escolas antiga e moderna.

*"Há nas matas,
serenatas;
nas campinas,
cavatinas;
e quando rompe a áurea alvorada,
Deus executa uma balada"*

Violino imaginário de Flausino Vale

2. Diferenciação das escolas violinísticas

Convencionalmente, estuda-se a técnica violinística como um ideal absoluto aplicado ao violino estaticamente presente na história. Entretanto, este capítulo mostra que a lenta dinâmica evolutiva do violino e do arco, consequência de modernizações dos paradigmas estilísticos, determinou marcantes inovações técnicas. Portanto, o amadurecimento organológico do instrumento deve ser integrado ao estudo histórico de sua técnica de execução.

A invenção do violino é situada à mesma época da conquista do Brasil. O período áureo das escolas de construção de violino no séc. XVII-XVIII estabeleceu o ideal sonoro atual.¹ O amadurecimento da técnica de execução foi moldado pelo conjunto de alterações de características não estruturais do violino (tipo, comprimento e calibre de cordas, tipo e dimensões do arco, cavalete e barra harmônica) e será analisado com base em partituras para violino solo e na comparação de importantes tratados históricos diretamente relacionados à modernização técnica promovida pela escola franco-belga.

¹ O arco possui uma história muito anterior ao do violino e um desenvolvimento peculiar determinado pelas madeiras extraídas do Brasil, principalmente do nordeste e da Amazônia. O aprofundamento deste assunto será apresentado em outra publicação.

2.1. Na Europa

A definição histórica do violino varia conforme a adoção de conceitos e ideais particulares por diversos historiadores e cronistas. Tais referenciais sofrem alteração pela distância temporal e pelo valor mercadológico do objeto de estudo. Por conseguinte, convencionou-se o violino estabelecido no século XVI por Gasparo da Salò em Brescia e Andrea Amati em Cremona, construtores que fundaram as mais antigas escolas de construção de violinos com as dimensões e características que admiramos atualmente. O arco, instrumento complementar de origem anterior ao violino, era feito de maneira anônima provavelmente pelos mesmos *luthiers*, ou até mesmo por comerciantes de instrumentos musicais (BOYDEN, 2001).

Os poucos exemplares antigos sobreviventes agregam significados às partituras que lhe foram designadas. Neste estudo, o repertório será focado nas músicas exclusivas para violino sem acompanhamento que enriquecem sobremaneira a história do instrumento. Esta decisão pode parecer restritiva, mas é justificada pela grande quantidade de partituras para violino solo e pela importância no amadurecimento técnico instrumental e na evolução artística do repertório, fatos que se mostrarão evidentes na comparação de documentos históricos do início do século XX ao final deste capítulo.

A escrita para violino solo teve início registrado no século XVII com as peças de Thomas Baltzar (?1631-?1663) publicadas em 1684, a Passacaglia (ca. 1676) de Heinrich Ignaz Biber (1664-1704), a Suíte (1683) e seis partitas (1696) de Johann Paul von Westhoff (1656-1705); entrando no século XVIII, o repertório foi integrado por diversas peças de Nicola Matteis (ca.1670-ca.1749), a Sonata (?1716) de Johann Georg Pisendel (1687-1755), as Sonatas e Partitas de J. S. Bach (1685-1750) escritas em 1720 (bwv1001-6) e as 12 Fantásias de Georg Philipp Telemann (1681-1767) publicadas em 1735 em Hamburgo (STOWELL, 1992, p.194-195).



Figura 1: *A Prelude for the violin* de Thomas Baltzar (1684) c.1-13, uma das primeiras obras escritas para violino sem acompanhamento.

O prelúdio de Thomas Baltzar revela aspectos da técnica violinística do século XVII já amadurecida por mais de uma centena de anos. A melodia limita-se à primeira posição da mão esquerda, entre Sol 3 e Si 5, pouco mais de duas oitavas. A melodia angulosa, rica em intervalos maiores que sexta, caracteriza o estilo instrumental exigindo técnica de corda dupla na mão esquerda e perfeito domínio de mudança de cordas com a mão direita. As notas separadas e o ritmo regular ilustram a condução básica do arco: uma arcada para cada nota.

A seguir, encontramos as obras de Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), que muito explorou a *accordatura* (ou *scordatura*) do violino, recurso extremamente antigo que determina a afinação e até mesmo o encordoamento utilizado. No próximo exemplo, sua *passacaglia* para violino solo, propriamente o XVI movimento dos Mistérios do Rosário, utiliza a *accordatura* convencional em quintas justas. Esta obra busca uma expressão mais polifônica, estilo mais bem desenvolvido por Johann Paul von Westhoff (1656-1705) e culminando com as sonatas e partitas de J.S.Bach, mais elaboradas do que as obras sem acompanhamento de Telemann.



Figura 2: Passacaglia (1676) de H.F. Biber, último movimento dos Mistérios do Rosário, c.1-8, é exemplo de estilo polifônico no repertório para violino solo.



Figura 3: Allemande da Partita em Lá menor (1696) de J. P. von Westhoff, c.1-6, é exemplo de estilo polifônico no repertório para violino solo.

A escrita polifônica no violino exige adicional planejamento do compositor no gerenciamento das cordas e muita ginástica do intérprete no dedilhamento além da correta condução das vozes pelo arco. Seguindo a tradição instrumental barroca, Bach ampliou sistematicamente a polifonia no violino de diversas formas, tanto com acordes cheios (de 4 cordas), quanto com a virtuosidade do *bariolage*, que é a rápida alternância de 2 ou mais cordas. Esta técnica requer o mínimo movimento angular e a máxima amplitude possível do arco; por isso, o cotovelo direito fica quase estático numa posição intermediária da mudança de corda.

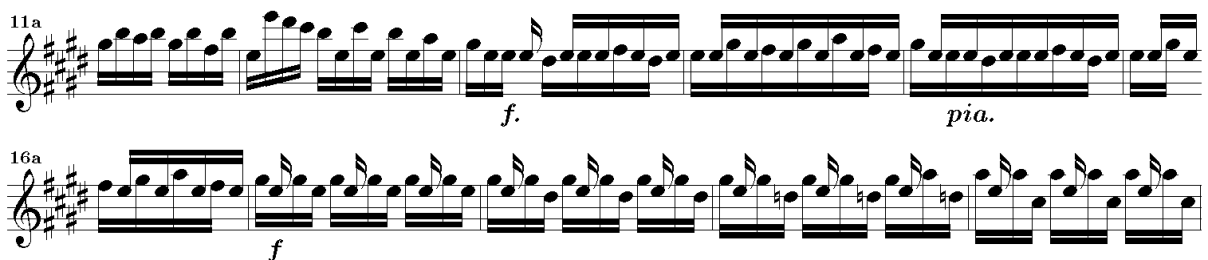


Figura 4: exemplo de *bariolage* (que se inicia no c.13) e do uso de *forte* e *piano* na Partita n.º.3 (bwv1006) de J.S. Bach (1720), c.11a -20.

A condução independente das vozes necessita de um esforço extra do intérprete em planejar a dinâmica e articulação para cada voz, sem esquecer as informações globais

indicadas pelo compositor, como o *ff[orte]* e o *pia[no]* escrito por Bach no exemplo citado da Partita n.º.3. Apesar de ter sido famoso organista, a notável capacidade violinística de Bach permitiu-lhe explorar toda a técnica violinística vigente, incluindo o uso da região aguda do instrumento, como se pode perceber neste mesmo exemplo. Também Biber foi conhecido pela destreza em tocar nas altas posições no violino, estendendo o registro sonoro para regiões ainda mais agudas e de modo bastante virtuosístico.



Figura 5: Allegro da Passacaglia dos Mistérios do Rosário de Biber, c.11-13: uso de notas agudas em altas posições da mão esquerda.

Mais de dois séculos após a invenção do violino, começaram a surgir os tratados sobre o instrumento, os quais documentam a tradição que recebemos de nossos professores, quando estes descendem de uma escola historicamente bem consolidada². Peter Preleur³, autor de uma das primeiras publicações sobre este assunto em 1731, considerava "moderno" o seu tratado, talvez impulsionado pela publicidade editorial! Originalmente impresso em Londres, tinha a finalidade de introduzir o leitor ao canto, dando orientações também à flauta, oferecendo um novo método à flauta-doce e ao oboé. Além disso, explica a arte do violino com uma "nova escala" para se tocar afinado os sustenidos e bemóis, incluindo lições para cravo e órgão com regras para realizar o baixo-contínuo aos músicos mais avançados. A publicação traz uma breve história da música, dicionário musical explicando palavras do grego, latim, italiano e francês, e uma grande coleção de árias e lições extraídas dos grandes mestres como Handel, Bononcini e Albinoni, e adaptadas para os diversos instrumentos! O

² Aqui, excluem-se os autodidatas e aqueles que "reinventam a roda". Houve, contudo, os artistas ingratos se proclamaram autodidatas para evitar referência a seus professores.

³ O editor deste fac-símile, Alexander Hyatt King (1964), cita um compêndio similar, "*Compleat Musick-Master: Being plain, easie and familiar rules for singin, and playing on the... violin, flute, haut-boy, bass-viol, treble-viol, tenor-viol*" de T.B. [Thomas Brown, 1704] que deve ter inspirado Preleur em sua publicação um pouco mais moderna.

capítulo dedicado à arte de tocar violino ensina as noções elementares da teoria (alfabetização) musical: nomes das notas e possíveis alterações, e ritmos. Descreve particularmente a maneira de segurar o violino: "Segure o violino com a mão esquerda, cerca de meia polegada abaixo da cabeça, geralmente chamada de voluta, e deixe-o deitar entre a base do seu polegar e a do indicador: então você pode tocar as notas da escala do Gamut." ⁴ (PRELLEUR, 1731, p.2) Logo em seguida, ensina as durações das notas, compassos simples e compostos, ornamentos básicos (trinados, *appoggiaturas*). Prelleur curiosamente não explica como segurar o arco, mas reconhece a dificuldade em estabelecer regras uniformes para este assunto:

É difícil escrever regras exatas para o uso do arco pela razão de serem muito diferentes as instruções dos diversos mestres e os métodos dos instrumentistas; entretanto, não será impróprio satisfazer o aprendiz ingênuo exibindo algumas observações notáveis sobre este assunto. No começo de muitas lições, você encontrará uma nota singular excluída das outras pela primeira barra [de compasso], que deve ser sempre executada com um arco para cima, o seguinte dentro do compasso deve ser puxada com o arco para baixo e sempre que um número igual de mínimas, semínimas ou colcheias estiverem dentro de um mesmo compasso, proceda puxando o arco para baixo e para cima continuamente.⁵ (PRELLEUR, 1731, p.8).

Certamente tratava-se de um livro popular na Inglaterra do início do século XVIII, escrito para agradar um público de músicos iniciantes e amadores ávidos em tocar músicas

⁴ "Hold the Violin with your left Hand, about half an inch from the bottom of its Head, which is usually termed the Nut, and let it lie between the Root of your Thumb and that of your fore-finger: then you may proceed to the playing off of the notes specified in the Scale of the Gamut[...]" (PRELLEUR, 1731, p.2).

⁵ "It is difficult to lay down any certain rules for the use of the bow by reason the direction of divers masters and the methods of practitioners are very different; nevertheless it may not be improper for the satisfaction of ingenious learners to exhibit some few remarkable observations on this subject. At the beginning of many lessons you will meet with an odd note excluded from the others by the first bar, which must be always struck with an up bow, the next within the bar is to be drawn with down bow and whenever an equal number of minims, crotchets or quavers are comprised within the same bar, proceed in drawing on bow down and the other up continually." (PRELLEUR, 1731, p.8).

acessíveis e simples para as duas primeiras oitavas do violino. A seguir, ver-se-á a abordagem profissional da técnica objetivando o aprimoramento da arte do violino.

2.1.1. Evolução da técnica de manuseio do instrumento

Para atingir o elevado nível técnico e artístico das composições aqui citadas, devem-se considerar os ensinamentos do italiano Francesco Geminiani (1687-1762) e de Leopold Mozart (1719-1787), pai de Wolfgang Amadeus Mozart.

Geminiani aprendeu música com Alessandro Scarlatti ⁶ e estudou violino com Carlo Ambrogio Lonati em Milão e depois com Arcangelo Corelli. No prefácio de seu tratado, Geminiani (1751) escreve que

o objetivo da música não é somente agradar o ouvido, mas expressar sentimentos, despertar a imaginação, estimular a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em dar ao instrumento um som que rivaliza, de certa maneira, com a mais perfeita voz humana; e em executar cada peça com exatidão, propriedade e delicadez de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música. ⁷

De certo modo, esta inspiradora definição de música lembra a de Vincenzo Galilei⁸ (*apud* CHASIN, 2004): "música é a arte de mover"; mover os afetos, o corpo, o espírito.

Leopold Mozart (1755, p.7-8) enumera seus três grandes ideais na forma de objetivos imediatos: ser o primeiro a escrever um método de violino ⁹, estabelecer os

⁶ Alessandro Scarlatti foi pai de Domenico Scarlatti, músico influente na corte portuguesa por quase uma década a partir de 1719, atuando posteriormente na Espanha.

⁷ "*The Intention of Musick 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, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick.*" (GEMINIANI, 1751, *preface*).

⁸ O alaudista e compositor Vincenzo Galilei (ca.1520-1591), pai do cientista Galileu, contribuiu significativamente com o fundamento teórico à música experimental de Monteverdi. Esta definição de música é congruente com a metafísica aristoteliana, longe do domínio de Adorno, Kant e Hegel.

fundamentos do bom estilo, incentivar o bom ensino para interromper as falhas dos maus professores sobre seus alunos.

Geminiani alerta seus leitores que não ensina malabarismos nem imitações caricaturais, mas estabelece como ideal o registro de todas as informações necessárias para formar instrumentistas "justos e regulares" no violino e também no violoncelo. Seu sucesso pode ser constatado pela continuada leitura de seu tratado mais de dois séculos depois de escrito. Teresa Silva (2009)¹⁰, por exemplo, utiliza suas preciosas informações de estilo para fundamentar sua análise e interpretação das sonatas de Geminiani para violoncelo. David Boyden (1952, p.v) pensa que o tratado de Geminiani foi negligenciado por descrever uma técnica diferente da moderna. Contudo, organizando-se corretamente as informações históricas contidas nos tratados e nas partituras, conclui-se o contrário: a técnica moderna é tão diferente quanto o instrumento que se utiliza; neste caso, portanto, a semelhança é muito grande.

Claras definições de "técnica" e de "estilo" irão ajudar neste entendimento. Historicamente, ambos os termos pareciam se relacionar ao conjunto de procedimentos para tocar música; assim, haveria procedimentos gerais para as peças, e particulares para os instrumentos. O estilo era considerado como representação de uma escola e até mesmo de uma nação; por isso a importância holística dada ao assunto. Buscando-se uma conceituação unificada com as demais áreas científicas, pode considerar-se que:

- 1) técnica é o conjunto de procedimentos necessários para a realização de uma tarefa;
- 2) estilo é a escolha de determinados procedimentos.

⁹ Será que L. Mozart realmente desconhecia o tratado de Geminiani?

¹⁰ Teresa Silva (2009, p. 36-43) compara diversos tratados e apresenta uma introdução em língua portuguesa sobre o estilo barroco instrumental.

No violino, o amadurecimento da técnica de execução disponibilizou, ao intérprete, a opção de vários estilos de execução. É neste sentido, portanto, que devem ser interpretadas as opiniões de Boyden (1952) e Silva (2009). Por exemplo, a regra da arcada para baixo nos tempos fortes, principalmente em cabeças de compasso, é muito apropriada ao estilo francês e às músicas de dança do período barroco, as quais evidentemente formaram o repertório básico do violinista profissional em muitas regiões, sem, contudo, apresentar justificativa para grande parte do repertório italiano solístico. Geminiani descreveu, também, formas de execução de *appoggiaturas*, mordentes e de alguns elementos básicos de ornamentação de estilo italiano. Por outro lado, calou-se na descrição mecânica das arcadas, como a respeito de *staccato* e *détaché*¹¹, não obstante incluir tais exercícios em seu livro. Tais procedimentos mecânicos formam o que se define por técnica; em nada diferem ao que os mestres ensinam atualmente: exercícios de sustentação de nota longa, mudança imperceptível de arcadas, piano, forte, crescendo e decrescendo não são invenções recentes, como se tem promulgado; ao contrário, constituem o fundamento do tratado de Geminiani em meados do século XVIII. Até mesmo os avançados exercícios de cordas duplas em diversas posições, de uníssono a oitavas, encontram-se neste tratado, os quais viriam a ser substancialmente expandidos apenas pelo sistema de escalas do Carl Flesch e pelos dez estudos de Ysaÿe no século XX. Boyden (1952) se incomoda pelas omissões descritivas da mecânica, mas tais omissões levam a conclusões importantes:

- a) a técnica de execução violinística já era bem amadurecida na época de Geminiani, não sendo necessário repetir o óbvio;
- b) o tratado deveria ser considerado como um método que não substitua o professor nas explicações necessárias;
- c) o método valorizava a capacidade do aluno em observar o mestre e emulá-lo.

¹¹ Na nomenclatura usual moderna.

Estes dois últimos itens colaboram diretamente na tradição e na manutenção de escolas.

O tratado de Geminiani tem sido muito comparado a outros documentos, mas pouco confrontado com a tradição, o que explica a insatisfação e incompreensão de Boyden quanto às técnicas mostradas e não explicitamente detalhadas por Geminiani.

Os dedilhados fornecidos por Geminiani favorecem grandes mudanças de posição, que ele denominou de transposição da mão. Como o repertório do século XVIII já acumulava obras exigentes neste aspecto, é natural o mestre ter abordado este assunto. Todavia, surpreende ter ele ensinado isso logo no início das suas lições, visto que a mudança de posição costuma ser ensinada apenas depois do aluno já dominar o registro médio-grave.

O domínio das posições da mão esquerda requer uma maneira firme e segura de se sustentar o violino. Geminiani (1751, p.1-2) ensina que o violino deve ficar logo abaixo da clavícula e próximo à horizontal para evitar risco de queda. Boyden (1952, p.vii) tentou imaginar como o mestre seguraria o instrumento sem pressionar o queixo, mas o mérito pela reconstituição desta antiga técnica é do violinista Sigiswald Kuijken, que a ensinou no Real Conservatório de Haag e de Bruxelas a partir de 1971. Ele inaugura uma escola cujo representante brasileiro é Luís Otávio Santos, que me informou sobre essa técnica nos festivais de Juiz de Fora em 2001-2002.

Entende-se melhor esta técnica com a leitura complementar do tratado de Leopold Mozart (1756, p.54-57), no qual são comparadas as duas técnicas de segurar o violino: sem o queixo (técnica antiga) e com o queixo (moderna).

A primeira maneira, antiga, é vista como a mais elegante malgrado mais arriscada para o aluno. O violino fica apoiado sobre o ombro, o polegar e indicador da mão esquerda, o que pode deixar o instrumento instável. É necessário treino para evitar que o violino caia ao

chão. Nas edições de 1787 e 1806, Leopold Mozart (1756, p.57) acrescenta a recomendação de que o polegar esquerdo fique entre os dedos médio e anular, o que evidentemente permite mudanças entre a primeira e quarta ou quinta posição sem necessidade de deslocamento do polegar, importante ponto de apoio do violino. Neste caso, os demais dedos da mão esquerda e a própria pressão do arco sobre as cordas ajudam a estabilizar o violino. A principal preocupação do instrumentista não é tanto a mudança ascendente de posição, mas a descendente, que pode necessitar da recolocação do polegar, deslizando-o ao lugar correto depois do término da mudança de posição.

A segunda técnica, mais moderna, é apontada como a mais confortável para o instrumentista, visto que o violino permanece fixo junto ao corpo e dá liberdade de movimento à mão esquerda, fato particularmente útil às amplas mudanças de posição. Leopold Mozart descreve esta técnica de um modo depreciativo, associando-a com problemas posturais. Geminiani sequer a menciona. Por volta de 1820, Louis Spohr (1784-1859) inventaria a queixeira para assumir definitivamente esta nova técnica. Neste caso, o polegar é quase desnecessário, apesar de que seu uso correto alivia bastante o esforço em sustentar o violino.

Ruggiero Ricci, crítico informal do moderno ressurgimento de música antiga, é um dos maiores defensores da técnica antiga, apesar de explicá-la de modo diferente. Ricci (2007, p.x) acusa a invenção da queixeira como responsável pela deterioração da melhor característica da técnica antiga: o glissando, no qual os dedos mudam de posição sem mover o polegar. Com isso, os dedos são sempre arrastados, em vez de saltarem de posição¹². Ricci continua usando o polegar como ponto de apoio, mas firma o violino ao peito com o punho segurando a ilhargá, próximo à blocagem do braço. Isso lhe permite tocar todo o repertório de Paganini sem os grandes riscos dos saltos de posição. Segundo ele, o segredo é estudar

¹² O violino é como a vida: você tem que fazer bons contatos e mantê-los! (RICCI, 2007, p.36).
"Violin playing is like life – you have to make good contacts and keep them" (RICCI, 2007, p.36).

escalas com um dedo apenas, visto que o próprio Paganini utilizava apenas um dedo para vários *cantabiles* expressivos. Contudo, Ricci reconhece que o dedilhado de Paganini era incomum em sua época. O padrão moderno de dedilhados nas mudanças de posição já se encontra registrado no tratado de Leopold Mozart (1756), e não tanto no de Geminiani.

A tese de Ruggiero Ricci é muito sensata, principalmente se lembrarmos que o violino barroco tinha um comprimento de braço dois centímetros menor, em média, do que o padrão utilizado modernamente. Em 1790, os irmãos Mantegazza de Milão ficaram famosos em padronizar o comprimento de corda vibrante para o comprimento maior, renovando os braços dos instrumentos antigos e aumentando-lhes também a angulação, prática que se tornou tradição a ponto de quase não ser mais possível encontrar instrumentos sem adulteração (DILWORTH, 1992, p.11). Entretanto, a influência deste fator sobre a técnica da mão esquerda não é comentada nem mesmo em publicações dedicadas à história da digitação no violino, assunto artisticamente dos mais importantes. Por exemplo, o artigo de Peter Walls (1984), apesar de pequeno em extensão, oferece um profundo estudo histórico de mudança de posição com riqueza de exemplos do repertório do século XVIII e comparação dos tratados aqui citados especificamente neste tópico. Não obstante isso, evita qualquer referência organológica que possa adicionar informações a esta área.

Outras mudanças foram acontecendo no século XVIII. O jeito antigo francês de segurar o arco com o polegar firmando as crinas foi substituído pela técnica sugerida por Geminiani, na qual o polegar segura a vareta. Leopold Mozart (1756, p.58) acrescentou que a mão direita deveria se posicionar na extremidade inferior do arco, e não afastado do talão como havia sugerido Geminiani (1751, p.2).¹³

¹³ Leopold Mozart (1756, *apud* KNOCKER, 1985, p.7-8) certamente desconhecia a primeira edição do tratado de Geminiani porque revela que seu objetivo era ser o primeiro a escrever um método de violino, mas com o ideal de registrar os fundamentos do bom estilo além de melhorar a qualidade do ensino.

A técnica de Leopold Mozart corresponde, portanto, ao uso moderno do arco, com o moderno estilo de arcadas (MOZART, 1756, p.73-86) e com a igualdade de semicolcheias (*idem*, p.87), contrariando o princípio de desigualdade do barroco francês que visava adicionar mais graça e fluência à música (VEILHAN, 1977, p.20). Leopold Mozart ensina a controlar uniformemente o timbre incentivando a tocar passagens inteiras numa mesma corda sempre que possível (MOZART, 1756, p.101), além de pedir a mudança imperceptível de arcadas (*idem*, p.102). Apesar de não detalhar o mecanismo ou o estudo do vibrato (*idem*, p.203), assume posição na histórica polêmica do mau gosto em vibrar em todas as notas; para ele, o vibrato deve ornamentar apenas notas longas e finais de frase.

O arco sofreu grandes alterações com a modernização da técnica, mas a pouca acessibilidade aos antigos exemplares sobreviventes gerou opiniões infundadas ensinadas imprudentemente até hoje, como por exemplo na execução de alguns golpes de arco. Em que pese a numerosa contribuição à literatura acadêmica contemporânea, Robin Stowell ¹⁴ deve ser lido de maneira muito cautelosa em virtude da imposição persuasivamente autoritária de suas opiniões, algumas bem preconceituosas. Ao contrário do que pretende demonstrar (STOWELL, 1984, p.322), grande parte dos arcos do século XVIII (e possivelmente do séc. anterior), chamados de pré-Tourte, permitiam (e ainda permitem) realizar toda variedade de golpes que conhecemos, desde que utilizados nos instrumentos daquela época, como bem lembra Boyden (1952, p.v) ¹⁵; certamente a sonoridade resultante é um pouco diferente devido à resposta mecânica do pau-cobra. Além disso, Stowell erra ao camuflar a importância da tradição na elucidação de ambiguidades da notação musical do século XVIII; o uso do

¹⁴ Em geral, são confiáveis e valiosas as precisas informações históricas e documentais fornecidas por Stowell, quando bem determinadas.

¹⁵ "Mas não devemos esquecer que as instruções dadas nos tratados do século XVIII são geralmente sem valor ou mal direcionadas quando estudadas fora dos instrumentos de sua época." (BOYDEN, 1952, p.v)

"But one must never forget that the instructions given in eighteenth-century treatises are often meaningless or misleading when studied apart from the instruments of the time." (BOYDEN, 1952, p.v)

ponto, por exemplo, não distingue precisamente o *staccato* de suas variantes ¹⁶, observação válida até para edições contemporâneas! Também Kawabata (2004, p.102) exagera ao relacionar os ganhos de dinâmica e controle de articulações exclusivamente ao arco, mesmo ao concluir acertadamente que, "junto com o novo arco, veio uma grande gama de possibilidades técnicas aumentando o tipo, intervalo e volume de sons extraídos do violino". Quando Kawabata (2004, p.103) diz que "articular a menor das notas [pontuadas] claramente requer uma avançada técnica de arco inexistente à geração de Mozart" ¹⁷, ele não apresenta provas documentais porque não existem: partituras barrocas, como as de J.S.Bach, fazem exigências extremas a ponto de os profissionais modernos alterarem arcadas para fugir das dificuldades técnicas impostas pela grande inércia do arco moderno. Arcadas relacionadas a ritmos pontuados e de grande agilidade em mudanças de cordas são mais facilmente executadas com os antigos arcos barrocos, mais apropriados ao estilo.¹⁸

Pela minha experiência profissional, o que deve ser levado em conta é a subordinação do arco ao violino, ao repertório e à acústica do local de apresentação. No violino, as cordas, originalmente de tripa pura, foram gradualmente substituídas por outros materiais e por outras técnicas de fabricação (DILWORTH, 1992, p.11), tornando-as mais tensas¹⁹ e exigindo mais peso do arco para emitir som que preenchesse salas maiores de concerto. Por isso, é natural que os músicos preferissem aumentar o comprimento e ângulo do

¹⁶ "A variedade e ambiguidade da notação do século XVIII torna impossível reconstruir exatamente como os golpes de *staccato* com ligadura foram executados em contextos específicos, mas a maneira da performance era necessariamente dirigida pelo andamento e caráter da música." (STOWELL, 1984, p.323)

"The variety and ambiguity of 18th-century notation makes it impossible to reconstruct exactly how slurred *staccato* strokes were executed in specific contexts, but the manner of performance was necessarily governed by the tempo and character of the music." (STOWELL, 1984, p.323)

¹⁷ "Articulating the shorter of the two notes clearly requires an advanced bow technique unavailable to Mozart's generation" (KAWABATA, 2004, p.103).

¹⁸ Afinal, nem toda evolução significa melhora.

¹⁹ Atualmente, as cordas sintéticas são fabricadas com vários calibres e densidades; portanto, há muitas cordas "leves", menos tensas do que as de tripa.

braço, além da colocação de ébano no espelho, mais resistente à maior abrasão das cordas²⁰. Todos estes fatores, aliados ao conjunto de golpes de arco do seu repertório e à qualidade do som do violino, determinam a escolha do arco pelo intérprete, que tinha à sua disposição grande variedade de tamanhos e formas de arcos pelos fabricantes do século XVIII.

O *archetier* François Tourte (1747-1835) incorporou, em um só modelo, todas as inovações técnicas disponíveis à sua época (DILWORTH, 1992, p.26), padronizando o desenho e construção do arco moderno, inovando até na utilização do pau-pernambuco, *echinata caesalpina*, uma variedade do pau-brasil com fibras mais longas e madeira mais resistente. O arco moderno, mais longo, mais pesado e com maior inércia na ponta, é apropriado às cordas mais grossas do século XIX e às frases musicais mais longas do estilo clássico e romântico. A evolução do arco foi ao encontro de dois ideais do período de transição do final do século XVIII apontados por Simon McVeigh (1992, p.51-53):

- a) expressão, habilidade em tocar o coração. Isso requer bom gosto de ornamentação e elegância na execução. A virtuosidade seria apenas um elemento de expressão.
- b) a qualidade do som: busca pela pureza e potência.

Por causa da técnica, mais do que do estilo musical, pode observar-se a existência de duas escolas de violino à época de Geminiani e de Leopold Mozart: escola antiga, em declínio associado a amadores e talvez a alguns conservadores franceses e ingleses, e a escola moderna, profissionalizante, em expansão. Harnoncourt (1982, p.144) adiciona o fator de renovação acústica das salas de concerto, ampliadas e com revestimento mais reverberante, exigindo mais potência sonora dos instrumentos. A versatilidade do violino, com cordas e arco novos adaptados às diferentes necessidades musicais, permitiu a contínua história de

²⁰ O espelho de ébano altera significativamente o timbre do violino, por ser madeira mais densa e por causa do seu maior comprimento atualmente utilizado.

sucesso deste instrumento ao longo dos últimos cinco séculos, ao contrário de vários outros que desapareceram ou ficaram com atuação muito restrita, como a família das gambas, o cravo, entre outros. Na próxima seção, será mostrada a influência decisiva do Conservatório de Paris no século XIX, em virtude da centralização de ideais musicais e ideologias políticas.

2.1.2. A moderna escola cultivada no Conservatório de Paris

O final do século XVIII teve a produção musical polarizada em Viena e Paris, que mantiveram contínuo contato artístico. Enquanto a escola austríaca era centrada em compositores mais ligados ao piano, como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, entre outros, a escola francesa agrupou-se em violinistas descendentes da antiga escola de Gaviniés, Lully e Rebel fundida com a tradição de Corelli e Tartini (SCHUENEMAN, 2002, p.1-27 e WHITE, 2001). O mérito desta conexão das escolas francesa e italiana é de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), discípulo de Pugnani, ao lado do qual iniciou brilhante carreira internacional como concertista. Conquistou a admiração instantânea dos franceses após um ano e meio de concertos em Paris em 1782, quando inexplicavelmente decidiu se aposentar do palco. A partir do início de 1784, Marie Antoinette ofereceu-lhe generosa pensão em Versailles para conduzir diversas orquestras e ensinar a arte do violino. Quando a Revolução o forçou a se mudar para Londres em 1792, já tinha formado um grupo de violinistas talentosos e idealistas que fundariam o Conservatório de Paris. Por isso, Viotti é considerado o pai da moderna escola francesa de violino. Ele acrescentou seu gênio pessoal aos ensinamentos de Pugnani, desenvolvendo um novo estilo que aproveitava todas as qualidades do novo arco Tourte e dos melhoramentos externos do violino: cordas mais grossas, braço mais comprido e anguloso, barra harmônica e alma mais grossas, desenho diferente do cavalete.

O Conservatório de Paris foi fundado no dia 18 de brumário do ano II (8 de novembro de 1793), em substituição à denominação "Instituto nacional de música" de 1792 sob inspiração de ideais gregos e romanos, objetivando o ensino público e gratuito de música e também exaltando a arte musical militar de Paris (DUBOIS, 1931, p.3446). O Conservatório de Paris reuniu importantes alunos diretos de Viotti em seu corpo docente, principalmente Rode e Kreutzer, entre dezenas de outros menos expressivos. Liderados por Baillot, os três publicaram um método de violino em 1802 que incorporou os recursos técnicos em uso atualmente. Aquele método foi rapidamente difundido pela Europa, formando violinistas bem sucedidos em vários países. Os violinistas franceses eram, também, autores do próprio repertório, incluindo significativo número de concertos para violino e orquestra, muita literatura solo e também música de câmara. A partir do século XIX, conhecemos vários estudos e álbuns para violino solo publicados pelos violinistas compositores franceses do Conservatório de Paris, bem como os famosos Caprichos de Paganini, formando um conjunto de obras que marcam os estudos pessoais tanto de Flausino Vale quanto de Marcos Salles. Por conseguinte, os exemplos musicais do Conservatório de Paris e da escola moderna serão vistos mais adiante, principalmente na análise comparativa das obras de Salles e Vale. Nesta parte, a atenção será detida na aglutinação dos ideais violinísticos e de suas consequências técnicas durante a batalha ideológica do final do século XVIII e início do XIX protagonizada pelos franceses.

Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) foi violinista e compositor parisiense. Em 1783, devido à morte de seu pai, foi enviado à Roma por M. de Boucheporn para estudar violino com Pollani, aluno de Pietro Nardini (1722-1793). Em 1791, iniciou a carreira em Paris com ajuda de Viotti e formando amizade estreita com Rode. Estudou composição com Catel, Reicha e Cherubini. Após apresentar um concerto de Viotti, conquistou um cargo de docência temporária no recém fundado Conservatório de Paris em

1795, assumindo oficialmente em 1799. Depois disso, foi bem sucedido em *turnés* pela Europa e Rússia. Liderou a Orquestra da Ópera de Paris entre 1821 e 1831. Também liderou a orquestra da Chapelle Royale a partir de 1825. Ele é responsável pela redescoberta da música antiga, principalmente de J.S.Bach, Barbella, Corelli, Germiniani, Handel e Tartini (DAVID *et al*, 2001). Baillot foi o grande incentivador da introdução da música de câmara no currículo do Conservatório de Paris. No entanto, ele não conseguiu isso pessoalmente, mas somente por meio de seu filho René, que inaugurou a cátedra de música de câmara em 1848 (GOLDBERG, 1991, p. xix). Antes disso, o gosto musical parisiense preferia a ópera, as apresentações virtuosísticas e orquestrais. Mesmo nas formações de quarteto, o primeiro violino geralmente tocava em pé para destacar-se do restante do grupo.

O método de violino elaborado por Baillot, Rode e Kreutzer em 1802 para uso no Conservatório de Paris serviu de modelo para outros conservatórios; um ótimo exemplo é a tradução ao italiano (BAILLOT, RODE, KREUTZER, ca. 1810) dedicada a Alessandro Rolla (1757-1841), compositor, violinista, violista, regente e fundador do Conservatório em Milão em 1808, que provavelmente utilizou o bem sucedido método da instituição francesa em suas aulas de violino e viola (ROSTAGNO, 2001). Rolla é conhecido por ter encaminhado Paganini (1782-1840) ao professor Gaspare Ghiretti em 1795 em Parma.

O método de violino do Conservatório exalta a antiguidade do instrumento, o caráter divino do seu som e todos os recursos técnicos e artísticos que o violino consegue mostrar. Logo em sua introdução, o método incentiva a perseverança do aluno a desenvolver sua sensibilidade e entendimento; recomenda a formação do bom gosto pela busca diária da perfeição ideal pelo artista dotado de um espírito reto e imaginação ardente; adota a regra de que o verdadeiramente belo é tudo que toca o coração; adverte, no artigo VII, que não adianta meramente segurar corretamente o violino e o arco, mas que o corpo deve ter uma atitude nobre e harmoniosa que favoreça o desenvolvimento de todos os meios musicais. Contudo,

nota-se um amadurecimento em Baillot (1835, p.11) após mais de quatro décadas de docência, quando finalmente considerou que "*beleza torna-se sinônimo de bom para o artista*"²¹, o que se aproxima muito da definição aristotélica-tomista de que a beleza é expressão inteligível do bem.

O método do Conservatório de Paris propõe vários tipos de ideais (na maioria ideais artísticos), principalmente pelos exercícios que favorecem o desenvolvimento de um som forte, limpo e uniforme do talão até a ponta do arco. Para isso, sugere exercitar a produção sonora de três maneiras (BAILLOT, RODE, KREUTZER, ca.1810, p.135):

- 1) sustentar o som com toda a força: os dedos da mão direita devem contribuir na compensação da pressão do arco sobre a corda à medida que o ponto de apoio sobre a corda se desloca.
- 2) buscar um som fraco: sustentando o arco levemente sobre a corda, abandonando-o à medida que se chega à ponta.
- 3) crescer, diminuir e modificar o som.

Estes itens não são óbvios quando confrontados com a escola antiga. Os dois primeiros itens favorecem o bom desenvolvimento da musculatura da mão direita. Entretanto, o método apenas define a gradação de som como sendo a gradação de força, mas nada revela a respeito do equilíbrio do ponto de contato e da velocidade do arco sobre a corda. Certamente, o método não serve para autoaprendizagem, nem foi feito para esta finalidade: requer supervisão e explicações do professor. Baillot foi muito respeitado pelo domínio técnico geral, fato que não o salvou de críticas de Spohr (*apud* GOLBERG, 1991, p. xvii): ao

²¹ "*To the artist, beautiful becomes the synonym of good.*" (BAILLOT, 1835, p.11). [Grifo de Baillot.]

mesmo tempo em que exaltava sua execução impecável, reclamava que "o mecanismo da mudança de arcada era de algum modo muito audível" ²².

Depois de algumas décadas lecionando, Baillot escreveu seu maduro tratado sobre a arte do violino, que incorpora o método do Conservatório de Paris (principalmente na segunda parte do livro). Seu ensino baseou-se em três etapas (BAILLOT, 1835, p.15):

- 1) a instrução da definição com exemplo do professor,
- 2) propostas de exercícios técnicos resumidos em fórmulas (grifo meu),
- 3) por último, a aplicação de todos os princípios no repertório do Conservatório de Paris.

Na análise de partituras a seguir, ver-se-á que a aplicação de fórmulas instrumentais diferenciou o estilo composicional desta escola. O rastreamento destas fórmulas será o principal método de comparação de partituras neste estudo visando análise de influências artísticas.

Lefort e Pincherle (1925, v.8, p.1813) salientam a proposta de grande abertura metodológica de Baillot, fato que costuma ser modernamente olvidado em salas de aula: "Nós trabalhamos na boa-fé de impedir os estudantes confiados aos nossos cuidados a se tornarem prisioneiros de uma escola, procurando dar à própria escola a maior extensão possível e a deixar os alunos a maior liberdade de desenvolvimento." ²³ (Baillot *apud* LEFORT e

²² "The mechanism of up-bow and down-bow is somewhat too audible". (Luis Spohr *apud* GOLDBERG, 1991, p.xvii).

²³ "Nous avons travaillé de bonne foi à empêcher les élèves confiés à nos soins de devenir prisonniers d'une école, cherchant à donner à l'école elle-même la plus grande extension possible et à laisser aux élèves la plus grande liberté d'essor." (Baillot *apud* LEFORT e PINCHERLE, 1925, v.8, p.1813).

A tradução de Goldberg para o inglês difere substancialmente desta citação! "[...] we have worked sincerely to prevent the students entrusted to our care from becoming prisoners of a set curriculum; we have tried to give the greatest possible breadth to the curriculum itself, and to give the students the greatest freedom to progress beyond it." (Baillot, 1991, p.6) A diferença reside na substituição do conceito de escola por curriculum. Isso indica oportunidade aos próximos pesquisadores para acessar o texto original de Baillot com o

PINCHERLE, 1925, v.8, p.1813). Além da profunda abordagem da técnica violinística e de vários assuntos correlacionados, o tratado de Baillot (1835, p.287, p.475-485) mostra um enorme esforço de padronização da notação musical e violinística, no qual ele lembra que a técnica está a serviço da arte. A expressão consiste em realizar com energia todas as ideias e sentimentos que se quer manifestar. No violino, a verdadeira expressão depende:

- 1) da qualidade do som;
- 2) do movimento, referindo-se ao andamento da música;
- 3) do estilo, referindo-se à maneira de exprimir;
- 4) do bom gosto: é ao mesmo tempo um dom da natureza e fruto da educação;
- 5) da precisão rítmica: fundamental, apesar de que alterações na pulsação possam ser necessárias para a expressão.
- 6) do gênio de execução: saber mostrar o diálogo entre os instrumentos e a expressão de cada parte da música.

O tratado de Baillot está escrito numa linguagem apaixonada, mas muito precisa tecnicamente, enxarcado de ideais. Por exemplo, Baillot (1735, p.9) esclarece que a função do gênio é criar novos efeitos; do gosto, regular seus usos; do tempo, sancioná-los. À pergunta inicial sobre em que deve se guiar o artista para direcionar sabiamente seu talento, Baillot (1735, p.11-12) percebe a necessidade do objetivo moral nos artistas ao identificar a grande influência da música sobre a alma. Neste sentido, ele parece vislumbrar um elevado ideal de música como linguagem e harmonia universais, não propriamente de entendimento globalmente literal, mas de comunhão de paixões capaz de unir pessoas de todas as nações, crenças e profissões:

objetivo de fornecer melhor tradução e divulgação da obra de Baillot, o que possivelmente aprimorará a interpretação sugerida nesta dissertação.

Guardião do fogo sagrado, o artista [moderno, do séc. XIX,] estabelece como sua glória e felicidade a comunicação desta chama a seus seguidores; ele os mantém debaixo do charme desta linguagem universal, que é compreendida em todo lugar pelo sentimento, e que não é inteligível somente para as pessoas pobremente afinadas consigo mesmas. ²⁴ (BAILLOT, 1835, p.13) [grifo meu].

Baillot (1835, p.13-14) finalmente exalta o ideal de abnegação, humildade, retidão e generosidade do artista, imputando-lhe a missão de propagar a paz e o amor universal. Na Arte, a rivalidade perde seu caráter hostil e age em favor da união. Por isso, emulação deveria uma das grandes atividades dos conservatórios, nos quais o prêmio conquistado pelo vencedor tornar-se-ia alegria comum, fazendo a arte estender seu domínio aspirando a novos triunfos.

Apesar do sistema de conservatórios ter-se originado na Idade Média, a criação do Conservatório de Paris tinha como propósito mais do que preparar alunos: unir, em um só corpo de princípios, as bases de todos os diversos ramos de instrução (BAILLOT, 1835, p.10), aproximando-se à definição de escola usada neste estudo. Um dos primeiros a identificar na consolidação dos ideais do Conservatório de Paris um paradigma moderno foi Wieniawski (1835-1880), ao compor seu álbum "*L'école Moderne*" opus 10 com dez Caprichos em meados do séc. XIX.

Contudo, a escola francesa não se impôs espontaneamente no meio cultural europeu pelo mero reconhecimento artístico, mas pela força ideológica-política. Tinha, sim, um método eficiente e dezenas de alunos organizados cultivando os mesmos ideais. Ainda mais importante, a expansão imperial francesa a partir de 1804 semeou, pela Europa, a cultura militar parisiense. Maiko Kawabata (2004, p.97, rodapé n.14) percebe que o Conservatório de

²⁴ "*Guardian of the sacred flame, he sets as his glory and happiness the communication of this flame to his fellow men; he holds them under the charm of this universal language, which is understood everywhere by feeling, and which is unintelligible only to men poorly in tune with themselves. However, the true Artist, going back to the source of all inspiration, refrains from taking credit for his success. Fully confident of the power of his art, he practices it with passion, but leaving everything to the art itself, that he revives those with failed courage, causes troubles to be forgotten, calms agitated spirits, appeases hatreds and makes hearts beat in unison. This is a sublime mission of peace and love!*" (BAILLOT, 1835, p.13-14)

Paris foi um produto direto da Revolução Francesa, originalmente sendo uma instituição para o treinamento de instrumentistas para bandas militares²⁵. Assim, muitos violinistas daquela época faziam referência, mais e mais, às bandas militares, a ponto de Kawabata (2004, p.91) defender a tese de que "os virtuosísticos códigos de performance, um sistema de gestos físicos e musicais, combinaram para criar a impressão geral do violinista como um herói, um símbolo do poder militar".²⁶ Maiko Kawabata apresenta uma detalhada análise do repertório violinístico do início do séc. XIX para mostrar que os motivos temáticos militares, além de expressar a cultura da época, eram necessários para ter aceitação da obra:

Códigos heróicos dificilmente estavam isolados nos concertos de violino; antes, eles surgiam na celebração de virtudes marciais caracterizando a cultura musical da época da Revolução Francesa. A celebração de bravura e liderança parecia transbordar nos concertos 'militares' de Rode, Baillot e Kreutzer, os primeiros franceses a liderar a história do violino sobre os italianos e alemães. Seus concertos foram tocados por virtualmente todo virtuoso da época. Eles influenciaram as escolhas composicionais também: os numerosos códigos militares heróicos encontrados nas obras de Spohr, Paganini, Beethoven e outros eram derivados, acima de tudo, daqueles modelos parisienses. A este respeito, os concertos de Beethoven e Paganini — os únicos que lembramos atualmente — não são apenas um fenômeno isolado, mas eles estavam ligados estilisticamente com o novo padrão francês. (KAWABATA, 2004, p.97)²⁷

²⁵ É curioso notar que os instrumentos de sopros foram incorporados ao exército português em 1802 para formar Banda da Brigada Real, a primeira banda moderna que teria chegado ao Brasil em 1808 (Cunha Mattos *apud* BINDER, 2004, p.200)

²⁶ "I argue that virtuoso codes of performance – a network of physical and musical gestures — combined to create the overall impression of the violinist as a hero, as a symbol of military power." (KAWABATA, 2004, p.91)

²⁷ "Heroic codes were hardly isolated in Violin Concertos; rather, they emerged in the celebration of martial virtues characterizing musical culture from the time of the French Revolution. The celebration of bravery and leadership seemed to spill over into the "military" concertos of Rode, Baillot, and Kreutzer, the first Frenchmen to take the lead in violin history over from Italians and Germans. Their concertos came to be played by virtually every virtuoso of the time. They came to influence compositional choices too: the numerous military-heroic codes found in the works of Spohr, Paganini, Beethoven, and others were derived, ultimately, from these Parisian models. In this respect, the concertos of Beethoven and Paganini — the only ones we remember nowadays — are mistakenly known as singular phenomena, for they were stylistically in keeping with a newly set French standard." (KAWABATA, 2004, p.97)

As notícias da época fazem muitas comparações com cenas militares. Em Londres, um crítico comentou que Paganini, com a ponta de seu arco, moveu a orquestra, em um grande movimento militar. Também Pugnani foi descrito como um general entre seus soldados, dirigindo a orquestra usando seu arco como batuta de comando (KAWABATA, 2004, p.101). Baillot (1835, p.8), ao descrever a riqueza tímbrica do violino, mencionou a possibilidade do instrumento assumir o brilho militar do trompete, entre outras qualidades.

Era enorme a influência dos professores franceses inclusive no exterior. Spohr apresentou o Quarteto de Rode em Mi maior (na realidade, para violino solo com acompanhamento de trio) mais do que qualquer outra obra em suas turnés na primeira década do séc. XIX²⁸. O famoso artigo de Boris Schwarz (1958) é rico em exemplos mostrando a influência decisiva de Viotti e de seus alunos nos concertos e sinfonias de Mozart e de Beethoven. Mesmo Paganini tocou concertos franceses no início de suas turnés, quando ele tinha apenas dois concertos próprios. As primeiras apresentações de Paganini em Viena e Paris foram com os concertos de Rode e Kreutzer, numa visível estratégia para ganhar a simpatia do público local.

Paganini estudou e apresentou obras da escola francesa, e assim foi obviamente influenciado pela escola de Viotti, mas levou as exigências técnicas para um novo patamar. Se os compositores da escola francesa estavam primeiramente mais interessados no solista, Paganini e os concertistas "heróicos" de meados do séc. XIX ameaçavam cobrir a orquestra apesar do efetivo maior geralmente usado no concerto romântico. (SCHEUNEMAN, 2002, p.89)²⁹

²⁸ Zeitlin, em seu prefácio da tradução de Baillot (1835, p.ix), parece desconhecer as pesquisas de seus colegas, informando erroneamente que Spohr estava confinado a apresentar obras próprias, como Paganini... Também não é verdade absoluta sua afirmação de que Baillot fora o primeiro a codificar a arte do violino com o propósito de interpretar músicas dos outros, pois o livro de Leopold Mozart (1756) também possui esta finalidade.

²⁹ "Paganini, as noted before, knew and performed French School works, and so was obviously influenced by the school of Viotti, but he carried the technical demands to a new level. If the French School composers were primarily interested in the soloist, Paganini and the "heroic" concerti[sts] of mid-nineteenth century threatened to overwhelm the orchestra, despite the larger orchestra usually employed in the romantic concerto." (SCHEUNEMAN, 2002, p.89)

Baillot (1835, p.9) reconhecia o destaque de Niccolò Paganini (1782-1840):

Desde o início, vimos que sua maneira de tocar violino foi particular e que tinha pouca semelhança com qualquer outro virtuoso. Tal diferença dava-lhe o entusiasmo da novidade, ainda que esse estilo seja quase que inteiramente fundamentado no uso de certas dificuldades que estiveram em voga antes, como harmônicos, *pizzicato* e *scordatura*, mas que caíram em desuso por muito tempo. Na verdade, Paganini adicionou mais alguns efeitos a estes [citados]: ele tem feito tanto com harmônicos duplos e com o uso exclusivo da corda Sol, que o violino, em suas mãos, torna-se um instrumento diferente, assim como o próprio artista conquistou uma posição fora do comum.³⁰ (BAILLOT, 1835, p.9)

O prestígio dos professores franceses era tão grande, que Baillot não se preocupava em apresentar obras dos seus rivais. Charles Dancla (*apud* GOLDBERG, 1991, p.xviii) comenta que Paganini não poderia tocar o quarteto de Mozart ou o septeto de Beethoven como Baillot, e que Baillot também evitava tocar músicas de Paganini, não pela falta de técnica, mas porque seu temperamento o fazia evitar o que chamava de grandes excentricidades. Baillot (1835, p.5) preferia ensinar os clássicos, tomando como exemplo as obras dos professores consagrados além de contribuições suas e de seus colegas. Seu método objetivava o desenvolvimento da inteligência e o treino do julgamento para não destruir todos os esforços do trabalho e da paciência. Ele criticava os professores que encurtavam métodos, confundindo-os com métodos concisos.

A importância dos professores do Conservatório de Paris superou a grandeza e o brilho da Orquestra da Real Câmara de Lisboa, uma das melhores, mais numerosas e mais bem pagas da Europa entre os anos de 1764 e 1834, que sofreu certo declínio na contratação

³⁰ "We saw from the very first that his manner of playing the violin was generally his own, and had but very little resemblance to that of any other virtuoso. This difference gives his playing the zest of novelty, and yet this style is built almost entirely on the use of certain difficulties which had been in use before, such as harmonics, *pizzicato* and *scordatura*, but which had for a long time fallen into disuse. In truth, Paganini has added some new effects to these: he has done so much with double harmonics and with the exclusive use of the G string, that the violin in his hands becomes a different instrument, just as the artist himself has gained a place which is out of the ordinary." (BAILLOT, 1835, p. 9)

de músicos durante o período da permanência da corte portuguesa no Rio de Janeiro entre 1808 e 1822 (MONTEIRO, 2010, p. 93). Percebe-se, contudo, que a orquestra de Lisboa não formou uma escola dominante, ao contrário do fenômeno do Conservatório de Paris. A aproximação dos brasileiros com a escola francesa será aprofundada no próximo capítulo.

A próxima tabela resume alguns tópicos analisados até aqui a respeito do desenvolvimento histórico de alguns ideais relacionados ao violino e arco. Pode notar-se que mudanças técnicas estão diretamente ligadas a alterações de ideais. Por exemplo, o ideal sonoro maior, seja por diferenciação de potência ou de timbre, gerou concomitantemente várias pequenas alterações técnicas nas cordas, no violino e no arco.

Uma conclusão notável é que a transição da escola antiga para a moderna foi gradual e contínua, sem rupturas, até mesmo na polêmica questão de segurar o violino com o queixo. Por isso, a fundação do Conservatório de Paris reiniciou a genealogia acadêmica do violino no século XIX, de modo que todas as escolas modernas se originam de Baillot. Já a restauração da técnica do uso do violino sem o queixo, conhecida internacionalmente como "*chin off*", e a sua manutenção pela escola de Sigiswald Kuijken no final do séc. XX, cria uma oposição anacrônica inédita na história do violino, cuja discussão pode abrir uma nova linha de pesquisa.

Tabela 1: alguns itens de comparação da escola antiga e moderna de violino.

	Escola antiga	Escola moderna
Qualidade de som	Doce, rico em harmônicos.	Potente, uniforme e contínua.
Violino	Espelho menor e braço mais curto inserido a 180° no corpo, alma e barra harmônica mais finas.	Alteração do ângulo e comprimento do braço, mudança no desenho do cavalete para projetar mais o som às custas de timbre mais estridente.
Posicionamento do violino	Despadronizado, tanto sobre o peito quanto sobre o ombro, ficando o instrumento à direita ou à esquerda do queixo.	Violino preso à esquerda do queixo, liberando a mão esquerda para saltar em qualquer posição.
Cordas	De tripa fina.	Inicialmente de tripa grossa. A partir do séc.XX, feita de diversos materiais sintéticos.
Características do arco	Pau-cobra, mais curto e sem padronização, mínimo de crina esticado por tensão central.	Pau-ernambuco, mais comprido, modelo de referência desenhado por Tourte com proteção estrutural na ponta, crina em mais quantidade e esticada com tensão uniforme.
Posicionamento do arco	Variado, tanto na extremidade quanto longe dela. Com talão muito antigo (sistema de encaixe na vareta), o polegar segurando a crina poderia auxiliar no ajuste da tensão.	Polegar segurando a vareta.
Ensino	Pedagogia medieval do tipo mestre-aprendiz.	Sistematização com um método padronizado.

2.1.3. O desenvolvimento das escolas modernas

Paganini realmente foi um artista notável e influente, mas não se pode considerá-lo fundador de uma escola pelo simples fato de ele não ter tido alunos, à exceção de Ernesto Camillo Sivori (1815-1894), que também teve outros professores. Viotti é, portanto, considerado o pai da moderna escola francesa de violino em face da influência sobre Rode e Baillot, ambos fundadores do Conservatório de Paris no final do séc.XVIII. O Conservatório serviu de modelo à criação de vários outros conservatórios europeus ao longo do século XIX. O conservatório de Bruxelas, por exemplo, teve Charles-August de Bériot (1802-1870) como principal professor. Encorajado por Viotti a cultivar seu próprio estilo, Bériot teve alguns

meses de aulas com Baillot, mas não se tornou formalmente seu discípulo, combinando elementos do gosto da escola francesa com a pirotecnia de Paganini (SCHUENEMAN, 2002, p.93). Em face disso, muitos autores o consideram como fundador de uma escola diferenciada, a franco-belga, a qual originou violinistas famosos como Vieuxtemps e Ysaÿe. Contudo, o contínuo e enorme intercâmbio artístico entre as escolas de Paris e de Bruxelas faz com que a distinção entre a escola francesa e franco-belga seja tênue. Para não divagar sobre pormenores, considera-se, aqui, a escola franco-belga como uma extensão da moderna escola francesa que absorveu o estilo e o repertório de Paganini.

Malgrado a origem francesa da moderna escola violinística no século XIX, cada região desenvolveu algumas peculiaridades que fizeram destacar algumas escolas do ramo original. Por exemplo, Carl Flesch, originário de tradição austro-húngara, tendo frequentado posteriormente o Conservatório de Paris, sintetizou uma linha técnico-interpretativa que é considerada como sendo realmente uma escola distinta.

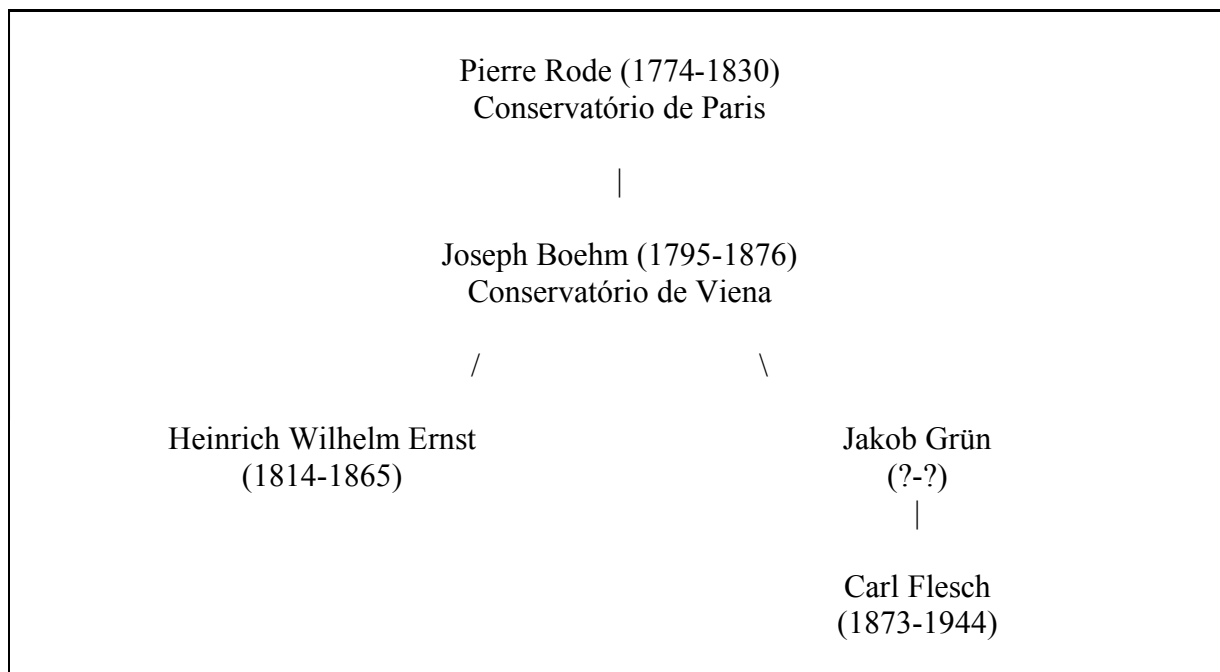
As escolas violinísticas não são tecnicamente antagônicas entre si (excetuando-se a recente escola de Kuijken citada na seção anterior), possivelmente em virtude do contínuo intercâmbio artístico na Europa ao longo dos últimos cinco séculos. Entretanto, notam-se diferenças artísticas motivadas pelas condições culturais (modeladoras de ideais) e pela ideologia de cada escola.

Como prova extrema, sugiro a comparação da ramificação austro-húngara com o desenvolvimento da escola francesa propriamente dita. Para exemplificar, podem-se trazer as obras de Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865), que estudou violino com Joseph Boehm e composição com Ignaz Xaver Ritter von Seyfried (1776-1841) no Conservatório de Viena. Joseph Boehm (1795-1876), húngaro de nascimento, é pai da escola austro-húngara³¹: entre seus alunos destacaram-se Jenő Hubay (principal responsável pela homogeneidade e vigor

³¹ Schwarz (2001a) o considera como "pai da escola vienense", num sensacional deslocamento geopolítico resultante de terremotos ideológicos.

dos atuais instrumentistas húngaros de arco), Joseph Joachim e Jakob Dont. Boehm aprendeu a arte do violino com seu pai; porém, tornou-se aluno direto de Rode durante um período curto, mas decisivo. A próxima tabela resume a genealogia acadêmica de Ernst.

Tabela 2: genealogia da escola violinística austro-húngara de Heinrich Wilhelm Ernst e de Carl Flesch. Não mostrada aqui, Flesch possui também outra genealogia do Conservatório de Paris via Marsik, Léonard, Habeneck até Baillot.



Ernst foi considerado como rival de Sivori (único aluno oficialmente assumido por Paganini) e de Vieuxtemps, aclamado pela imprensa como o violinista mais bem sucedido daquela época (SCHWARZ, 2001b). Suas composições mais famosas são os Seis Estudos Polifônicos.

A polifonia é um estilo em que várias partes da música têm mobilidade independente. Para Wolf Frobenius (2001), é um conceito muito parecido com contraponto, técnica de escrita de vozes independentes. Dahlhaus (2001) explica que o conceito de contraponto tornava-se mais específico com a passagem dos últimos quatro séculos; sugere, portanto, o contraponto se referindo mais a questões técnicas, enquanto a polifonia se referindo ao estilo ou estética. Deste modo, o contraponto é um meio; polifonia, um fim.

Ambos os autores mostram que a diferenciação sutil destes conceitos é particular à escola alemã. O estilo polifônico, que sobreviveu à grande influência francesa na escola violinística europeia no início do século XIX, é visto, nesta pesquisa, como uma das heranças musicais da escola alemã desde Westhoff e Bach até Ernst e gerações seguintes.

No primeiro estudo de Ernst, a condução das vozes extremas e intermediária recebe tratamento requintado. Nos compassos 13 a 16, a voz superior conduz o material motivico. Nos compassos 16 e 17, a voz intermediária assume participação no diálogo, aparecendo em destaque no compasso 18. A partir do compasso 19, a voz inferior assume o protagonismo.



Figura 6: condução das vozes em estilo polifônico no Estudo n.º.1 de H. W. Ernst, c. 13-25.

O exemplo do estudo n.º.2 de Ernst mostra a entrada sucessiva de três vozes a partir do c.16. No c.20, a voz central chama atenção ao seu movimento ascendente e assume o registro superior.



Figura 7: diálogo entre as vozes no Estudo n.º.2 de H. W. Ernst, c.15-24.

No exemplo do estudo n.º.3 de Ernst, evidencia-se o diálogo entre as vozes extremas.



Figura 8: diálogo entre vozes extremas no Estudo n.º.3 de H. W. Ernst, c.8-11.

Certamente, a técnica moderna ensinada no Conservatório de Paris valorizou o uso das cordas duplas, oferecendo fundamentos sólidos para o desenvolvimento harmônico do violino. Entretanto, os poucos elementos polifônicos ou contrapontísticos nos estudos e caprichos presentes na literatura violinística francesa do século XIX mostram, antes, que esta característica não faz parte de seu estilo. A simples presença de cordas duplas não significa tratamento polifônico, como no estudo n.º.35 de Kreutzer. Já em seu estudo n.º.38, há uma tentativa de diálogo entre duas vozes distintas. Tal tentativa é muito distante das conquistas do estilo alemão.



Figura 9: uso homofônico de cordas duplas no estudo n.º.35 de Kreutzer, c.1-6.



Figura 10: diálogo entre duas vozes no estudo n.º.38 de Kreutzer, c.4-7, é insuficiente para caracterizá-lo de polifonia.

Pode argumentar-se que os estudos de Kreutzer não teriam maiores pretensões artísticas. Entretanto, nem Rode teve uma produção muito diferenciada neste aspecto em que pese ter feito maiores exigências técnicas. A homofonia que rompe o paralelismo de terças em seu Capricho n.º.23 mal esconde a pobreza do contraponto da obra.



Figura 11: uso homofônico de cordas duplas no Caprice n.º.23 em Fá maior de Rode, c.1-3.

Os exemplos anteriores mostram que a escola francesa sistematizou toda técnica moderna do violino e influenciou os estilos das demais escolas europeias. Contudo, é possível observar pequenas diferenciações estilísticas de escolas nacionais; vimos consistentes exemplos da tradição polifônica alemã para violino solo. Estas observações permitirão um rastreamento dos ideais artísticos até o Brasil por meio da comparação de partituras.

Há outras diferenças entre as escolas. Paulo Bosisio (1996, p.11), baseando-se nas formas de empunhar o arco descritas no tratado de Flesch (1939), cita diferenças técnicas da

escola alemã (ausência de pronação ³²), franco-belga (pequena pronação) e russa (de Leopold Auer, grande pronação). Ora, tais diferenças correspondem a deslocamentos de milímetros na segunda falange do indicador. São diferenças pequenas, se comparadas à diversidade biométrica dos intérpretes. Além disso, a necessidade acústica de aplicação de maior ou menor pressão sobre as cordas pode influenciar determinadas posturas.

A acelerada integração mundial das últimas décadas favorece o rápido intercâmbio artístico dos violinistas, aumentando o nível técnico geral, mas despersonalizando as heranças acadêmicas das gerações mais recentes. Isso é notado pela dificuldade em distinguir intérpretes de gravações recentes, principalmente as digitais. Em virtude disso, críticos e músicos têm se questionado sobre a real diversidade de escolas no século XXI. O violinista e professor Andres Cardenes, por exemplo, reconhece a existência de escolas nacionais, cujas fronteiras se desintegram com a globalização e com as facilidades de viagens e dos meios de comunicação; ele afirma que chegaremos a um ponto em que não haverá escolas, mas estilos de violino (BAKER, 2005, p.7).

A produção brasileira, analisada nos próximos capítulos, revela uma tentativa de autonomia e desenvolvimento de ideais próprios sem romper com a tradição. Porém, antes de situar o desenvolvimento do violino no Brasil, é necessário justificar a restrição desta pesquisa ao repertório solo desacompanhado.

2.1.4. Sobre o repertório para violino só, desacompanhado

A literatura tem utilizado a palavra "*solo*" tanto para violino só, quanto para o violino acompanhado; algumas sonatas-solo, por exemplo, necessitavam de três intérpretes,

³² Pronação é movimento imprimido à mão para que o polegar fique ao lado do corpo e a palma para baixo (oposto à supinação).

dois para realizar o baixo-contínuo. Aqui, entretanto, o termo "solo" será utilizado preferencialmente para indicar o violino desacompanhado, só.

Um dos autores que mais comentou sobre a literatura para violino é Carl Flesch (1873-1944), violinista húngaro que estudou no conservatório de Viena com J.M. Grün durante os anos de 1886 e 1890 e depois no conservatório de Paris até 1894 com Sauzay e, particularmente, com Marsick (vide tabela na p.36). Deixou o conservatório de Paris após conquistar o *premier prix* (SCHWARZ e CAMPBELL, 2001c). De um modo geral, considera-se que Flesch seja fundador de uma nova escola no século XX por ter agrupado dezenas de músicos notáveis ao redor da síntese dos melhores aspectos técnicos e artísticos da tradição austro-húngara com os da escola francesa.

Em seu capítulo sobre a literatura violinística e os programas de concerto, Flesch mostrou certa insatisfação a respeito de parte do repertório para violino solo. Será citado um trecho mais longo de Flesch para contextualizar sua insatisfação ligada ao repertório de sua época (início do século XX).

No campo da sonata para violino solo, Bach criou as três partitas [e três sonatas] até hoje insuperáveis, e que provavelmente não serão superadas no futuro. Seguindo em seus passos, Max Reger publicou nada menos do que duas dúzias de obras do gênero. Elas representam a primeira transferência deste tipo à criação contemporânea, e especialmente no caso do op. 42, aponta novos caminhos para o gênero [...]. De fato, durante os últimos anos, tem sido ponto de honra para quase todo compositor moderno usar o violino desacompanhado para comunicar suas invenções. Apesar de nós, violinistas, podermos nos contentar em geral com a maior possibilidade de escolha de obras à nossa disposição para nossa programação de concertos, a questão fundamental que precisa ser colocada é se tal ramificação justifica, por si só, tal produção em massa. Acima de tudo, nós não podemos deixar que a genial essência das sonatas Bachianas influencie nosso julgamento a respeito do gênero inteiro. Nós devemos tentar determinar se o vaso, como tal, é digno de seu conteúdo. A sonata desacompanhada é uma bastarda, uma hermafrodita. O violino é um instrumento homofônico; acordes são estranhos à sua natureza e são utilizados somente em casos excepcionais. [...] Para deixar explicado o

'contraponto linear' ao ouvinte, requer-se um tremendo aparato de nuances de dinâmica e de agógica.³³ (FLESCHE, 1930, p.121) [grifos meus]

Certamente, seu pensamento precisa ser contextualizado ao cenário cultural entre as duas guerras mundiais. Primeiramente, não se trata de uma crítica geral à música contemporânea, visto que Flesch era um intérprete habituado a intercalar músicas novas com o repertório consagrado. Sua insatisfação parecia relacionada com as tentativas de composição polifônica. Contudo, é estranho assumir ligação do estilo polifônico à forma sonata, visto que os estudos polifônicos de Heinrich Wilhelm Ernst são do "gênero menor" e contrariam brilhantemente a hipótese da natureza homofônica do violino. Talvez Flesch estivesse acostumado à completude harmônica oferecida pela formação camerística do violino com o piano. Certamente, na Europa central não havia empecilhos em realizar recitais com o piano reduzindo partes de orquestra, inclusive. Tal costume poderia provocar desconforto ao ouvir o violino monofônico.

Para os artistas que sentem necessidade de expressão com o violino desacompanhando, Flesch sugeriu escolher as formas "*études*", citando o sucesso das obras de Paganini:

O Estudo ou Capricho desacompanhado permanece no meio do caminho entre o movimento de sonata para violino só e a peça do gênero menor. Na sala de concerto, geralmente aparece em arranjo com piano, e em tal caso não é

³³ *"In the field of the sonata for violino solo Bach has created the three partitas hitherto unsurpassed, and which probably will not be surpassed in the future. Following in his footsteps, Max Reger has published no less than two dozen works of this kind. They represent the first transfer of this type to contemporary creation, and especially in the case of Op. 42, point out new paths for the genre [...] In fact, during the past few years, it has been a point of honor with nearly every modern composer to use the unaccompanied violin to cummunicate his fancies. Although we violinists in general can only approve if the greatest possible choice of works is placed at our disposal for our concert programmes, the question must, after all, be asked whether the branch itself justifies such mass producion. Above all, we must not let the actual genius of the Bachian sonatas influence our judgment with regard to the whole genre. We must try to determine whether the vessel, as such, is worthy of its content. The unaccompanied sonata is a bastard, a hermaphrodite. The violin is a homophonous instrument, chords are foreign to its nature, and are only used in exceptional cases. [...] In order to make a "linear counterpoint" comprehensible to the auditor, a tremendous apparatus of agogic and dynamic nuances are required."* (FLESCHE, 1930, p.121)

materialmente diferente da peça de gênero menor. Os exemplos mais expressivos deste tipo são os 'Vinte e quatro Caprichos' de Paganini, dos quais os números 9 e 24 são os mais frequentemente encontrados nos nossos programas.³⁴ (FLESCH, 1930, p.122)

Será que, neste caso, a forma menor reduziria o tempo de exposição do violinista às "limitações" monódicas do violino? Tal opinião sobre o gênero de sonata para violino solo deve ter sido local e bastante restrita. Naquela época, por exemplo, Ruggiero Ricci começou a carreira profissional com a idade de oito anos, tornando-se o violinista mais famoso da história da música justamente consagrado pelo repertório solo. Para Ricci, a apresentação do violino desacompanhado foi uma necessidade dos tempos da Segunda Guerra Mundial, na qual ele tinha sido convocado para motivar as forças armadas.

No Brasil do início do século XX, a questão parecia bem resolvida, pelo menos para Flausino Vale (*apud* FRÉSCA, 2008, p.137): "o violino basta a si próprio, prescindindo de outros instrumentos para acompanhá-lo". Maria Alice Volpe (1994a, p.150) afirma que "a força criativa dos compositores românticos brasileiros deu à música de câmara uma categoria e importância social e estética como jamais tivera o Brasil até então". Portanto, também a música *solo* passou a ser fator de reconhecimento e de prestígio do compositor e do intérprete.

O repertório solístico somente justifica sua existência ao agregar interesse técnico com inventividade artística; em face disso, o estudo deste repertório é útil para se avaliar o desenvolvimento histórico e social do instrumento. No próximo capítulo, ver-se-á resumidamente a trajetória do violino no Brasil, enfatizando a gênese literária para este instrumento desacompanhado.

³⁴ "The unaccompanied *Étude or Caprice* stands midway between the sonata movement for violin alone and the smaller genre piece. In the concert hall it usually appears in an arrangement with piano, and in such case it is no longer materially different from the smaller genre piece. The most valuable examples of this type are the 'Twenty-four Caprices' by Paganini, of which nos.9 and 24 are most frequently met with on our programmes." (FLESCH, 1930, p.122)

2.2. No Brasil

Esta seção mostrará que o cenário violinístico brasileiro herdou significativas características de Portugal, mas desenvolveu uma história musical particular, cuja técnica violinística seguiu de perto o desenvolvimento europeu e o surgimento da moderna escola francesa. A escassez de partituras antigas, como se percebe na literatura, motiva o prosseguimento das pesquisas na consolidação da memória musical brasileira. A notável continuidade da escola nacional de composição influenciou tardiamente a criação de obras específicas para violino solo. Por isso, a divulgação dos primeiros trabalhos para violino desacompanhado de Marcos Salles e Flausino Vale no início do século XX revestem-se de grande importância.

Devido à escassez de partituras históricas brasileiras, é mister iniciar a busca de referências pelas crônicas, para se avaliar a possibilidade de encontrar obras para violino solo escritas por brasileiros natos.

Há poucas menções especificamente sobre o violino no início da história da América Portuguesa. Bonta (1990, p.520-521) revela que, por volta de 1560, os violinos já eram utilizados regularmente nas igrejas em Veneza; anterior, portanto, ao período áureo da fabricação de violinos naquela cidade. O violino tornou-se popular na liturgia também em Cremona e Brescia no final do século XVI. Certamente, o sucesso do violino na Igreja estava consolidado no século XVII, bem antes do estabelecimento do napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757) na corte de Lisboa em 1719, por exemplo (PAGANO, 2001). No séc. XVII, toda a América Latina tinha orquestras, geralmente as maiores ligadas às catedrais (COOKE, 1992, p.245).

A cultura europeia começou a ser trazida sistematicamente ao Brasil com as missões de catequese pelos padres da Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola em 1539. Os primeiros jesuítas chegaram à Bahia em 1549 e encontraram uma terra habitada por

bandos hostis que não tinham propriedades, nem direitos, nem nação, ocupados em desalojarem-se uns aos outros violentamente (FAUSTINO, 2000, p.24). Os índios estavam, até então, à margem dos desenvolvimentos tecnológicos, culturais e espirituais do outro lado do oceano. Pode compreender-se melhor, deste modo, a alegria com que os índios receberam a cultura europeia (FAUSTINO, 2000, p.43). Luiz Heitor C. Azevedo (1956, p.10-12) conta que os índios afeiçãoaram-se à música, esforçando-se em aprender e ensinar os outros. Da Crônica de Simão de Vasconcelos, Azevedo cita os instrumentos que os índios dominaram no século XVI: charamelas, frautas (assim!), trombetas, baixões, cornetas, fagotes e o canto, em que formavam coral. Havia também cravo e órgão. Fernão Cardim (*apud* AZEVEDO, 1956, p.12) menciona também o ensino de viola, referindo-se a um tipo de guitarra.

A função da música, na colônia, era primordialmente litúrgica. Além das missas, fazia muito sucesso no Brasil o teatro musical, o "auto", para a edificação espiritual do povo. Azevedo, fazendo um grande resumo em português do livro de Cernicchiaro (1926) a respeito do início da nossa história cultural, menciona que os padres portugueses já tinham habitude em apresentar autos no Brasil antes de começarem os jesuítas a fazê-lo. Música e dança ornamentavam os textos em castelhano, português, tupi e, posteriormente, em latim para obedecer às instruções de Roma. Alberto Pacheco (2009, p.23) informa que é tradição antiga portuguesa compor música para celebrações. Essa tradição esteve sempre presente na história do teatro. Por exemplo, quando necessitava organizar festas na corte, Gil Vicente (1465-1536), pai do teatro português, escrevia ele mesmo tanto o texto quanto a música das peças dramáticas.

Para analisar a origem do violino no Brasil, é útil reunir mais dados sobre as atividades musicais na antiga colônia, principalmente relacionados com o monopólio musical dado ao mestre de capela. O primeiro mestre de capela registrado no Brasil, Francisco Vaccas, chegou em 1552 à Bahia com o primeiro Bispo do Brasil, Dom Pedro Fernandes

Sardinha. Em 1657, foi nomeado o Manuel Vieira de Barros para "fazer o compasso" na Matriz da Vila de São Paulo e suas anexas. Foi fundada uma *Schola Cantorum* na Catedral de Olinda (1697), um coro a 4 vozes com mestre e organista na capela da Sé da Catedral de Mariana (1745) e um coro na Catedral de São Paulo (1774). Cernicchiaro (1926, p.74) menciona, com detalhes, uma espécie de conservatório ou escola de música estabelecida na fazenda de Santa Cruz ainda no século XVI nas imediações do Rio de Janeiro, destinada unicamente ao ensino de música aos negros de ambos os sexos. Fundado pelos jesuítas, sobreviveu à expulsão daqueles religiosos em meados do século XVIII. Quando a Coroa assumiu o domínio daquela instituição por ocasião da vinda da corte ao Rio de Janeiro em 1808, provavelmente a Fazenda de Santa Cruz já teria perdido grande parte do seu brilho cultural (ANDRADE, 1967, v.1, p.44). De algum modo, contudo, a corte se encantou com a orquestra daquela escola, reerguendo-a com tal dignidade a ponto de Marcos Portugal escrever a ópera "A Saloia Namorada" em 1812 sobre poesia de Domingos Caldas Barbosa especialmente para aquela instituição. Portanto, Bahia, Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro constituíram centros musicais antigos e importantes para a história brasileira.

Considerando a existência de significativas crônicas sobre as atividades musicais no Brasil antigo, é compreensível a frustração de intérpretes brasileiros devido à falta de partituras que documentem a história musical do Brasil. Marco Holler (2006, p.344-355) atribui vários fatores à ausência de partituras do período anterior a meados do século XVIII: a atuação musical dos jesuítas na América Portuguesa foi menor do que na América Espanhola devido à ausência de padres com formação musical sólida ou compositores estabelecidos no Brasil, o regime de repartição dos índios adotado no Brasil impedia a formação de uma população estável dificultando o trabalho de ensino e catequese dos padres, a prática musical nos colégios e seminários proibida pelo regulamento dos jesuítas, além da destruição de manuscritos por ocasião da expulsão dos jesuítas em 1759. Contudo, não há consenso sobre

estes fatores. A qualidade artística, se não famosa, certamente foi elevada, visto que Kastner (*apud* SANTOS, 1942, p.58) dirige à arte portuguesa dos séculos XVI e XVII o elogio a "uma das mais brilhantes escolas de Música polifônica vocal, que pode rivalizar inteiramente com Palestrina, Vitoria e Orlando de Lasso", com importantes compositores e professores portugueses dos séculos XVII-XVIII, muitos religiosos, listados por Iza Queirós Santos (1942, p.53-64).

Recife teve uma intensa atividade musical dos séc. XVI a XVIII, onde, no final do século XVII, João de Lima era músico notável, tanto no canto e nos diversos instrumentos (incluindo rebeca e rebecões), quanto na composição. Ele foi mestre de capela da Catedral da Bahia antes de retornar como mestre de capela na Catedral de Olinda, de acordo com Loreto Couto (*apud* STEVENSON, 1968, p.12). Na "Relação das Festas que fizeram em Pernambuco...", Filippe Neri Corrêa (1753, *apud* STEVENSON, 1968, p.7) menciona orquestras completas com doze rabecas e quatro rabecões para apresentar obras de António da Silva Alcântara (1712-?), que, além das peças religiosas, escrevera comédias e obras instrumentais, como diversas sonatas para rabecas, entre outros instrumentos.

Com o desenvolvimento do Brasil colonial, os músicos passaram a servir festas ocasionais além das religiosas, principalmente na Bahia e no nordeste. O pardo Luís Álvares (Alves) Pinto (1719-1789), natural de Recife, foi um dos primeiros brasileiros a viajar a Portugal em 1740 para aprofundar seus estudos musicais com Henrique da Silva Negrão, organista da catedral de Lisboa, discípulo de Duarte Lobo. Seu objetivo era compor música sacra e também profana. Luís Álvares Pinto acompanhava bem na rabeca, rabecão e viola. Provavelmente a necessidade de trabalho motivou-o a diversificar suas atividades: atuou como compositor, regente, poeta e comediógrafo. Em 1761, de volta a Pernambuco, foi professor de vários músicos e mestres de capela, além de entrar na carreira militar, constando

que ganhou a patente de capitão do regimento de milícia (CROWL, 2006, p.24)³⁵. Há pouquíssimos exemplos musicais brasileiros do século XVIII, dentre os quais se destaca o Recitativo e Ária para José Mascarenhas de 1759 na cidade de Salvador (DUPRAT, 2000), cujo grupo instrumental apresenta dois violinos e um baixo contínuo. O exemplo escolhido na figura abaixo é característico da antiga escola de violino, de forma coerente com o visto até aqui: ritmos simples que privilegiam arcadas para baixo no *tactus* e limitação do registro até o Ré 5, ou seja, restringindo a mão esquerda até a terceira posição.



Figura 12: anônimo, ária para José Mascarenhas, 1759, c.9-13 (DUPRAT, 2000, p.91). Citado com permissão de Duprat. Escrita característica da escola antiga.

Em meados do século XVIII, surgiram várias casas de ópera nas principais cidades do Brasil, como a Ópera de Vila Rica (Ouro Preto) inaugurada em 1770, a mais antiga da América Latina, que continua funcionando muito bem como pequena sala de concertos, com uma charmosa acústica peculiarmente colonial. Flausino Vale (1948, p.4) cita também Caetano Rodrigues e João Marques, respectivamente o primeiro e o segundo rabecas em 1763, naquela região. No fim do século XVIII, faz-se menção de 5 violinos (mais do que o dobro). Se tais fatos indicam o florescimento das atividades culturais, as orquestras certamente eram pequenas. Harry Crowl (2006, p.27) ainda questiona, particularmente nas

³⁵ Para aprofundadas informações sobre a música pernambucana daquela época, há o trabalho de: DINIZ, Jaime. **Músicos pernambucanos do passado**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979, 3v.

Minas Gerais, sobre o modo como era feito o ensino de música na colônia devido à ausência de conservatórios.

Socialmente, a classe musical da colônia portuguesa foi mais diversificada do que a europeia ao longo da sua história. A colonização foi marcada pela "mancha da escravidão", resultado da ganância de traficantes ingleses (que contavam com a Rainha Elizabeth I entre seus acionistas), ibéricos e holandeses. Neste contexto do século XVIII, o cargo de músico era menosprezado porque ficava aos cuidados dos escravos, negros e mulatos. A disparidade entre a importância da música na liturgia católica e a posição social dos músicos certamente gerou insatisfação. Em 1750, Francisco Mixias organizou um movimento para aumentar o ordenado dos músicos a fim de elevar o nível social seu e de seus colegas em Vila Rica (VALE, 1948, p.4).

Já o século XIX alterou significativamente o desenvolvimento musical no Brasil. A vinda de Dom João VI ao Brasil favoreceu o intercâmbio com Europa, pois trouxe dezenas de músicos notáveis e possibilitou a impressão e circulação de partituras contemporâneas. No século XIX,

desenvolveu-se toda uma rede de atividades correlacionadas à presença da música na vida urbana: o ensino, os clubes musicais, os teatros, as salas de concerto, os periódicos especializados, a crítica musical, as obras teóricas, o movimento editorial e importação e fabricação de instrumentos musicais. Esse processo de secularização da música no Brasil, que se iniciou com a ópera, dentre outros gêneros, manifestou-se também na música instrumental a partir da segunda metade do século. (VOLPE, 1994a, p.133).

2.2.1. Moderna escola francesa no Brasil

A modernização da escola violinística brasileira deve ter-se precipitado com a vinda da corte portuguesa ao Brasil em 1808, que estava habituada a quatro ou cinco

apresentações semanais de comédias, dramas e tragédias em português e óperas italianas acompanhadas de bailados. Ópera e música sacra faziam parte do cotidiano por causa do interesse público de Dom João VI a tais eventos. Já a música instrumental devia fazer parte de apresentações privadas à corte, o que explica o menor interesse popular neste gênero. Ayres de Andrade (1967, v.1, p.131-132) comenta que os instrumentistas ou cantores que pretendessem exhibir-se em concertos tinham de fazê-lo nos intervalos das representações dramáticas ou das óperas; ele cita o caso do cantor e violinista Paulo Rosquellas, para quem lhe foi negada autorização para promoção de quatro concertos no Teatro de São João em 1820. Como outro exemplo, na edição n.13 da Gazeta do Rio de Janeiro de 1809 (*apud* SANTOS, 2004, p.347), encontram-se anunciados concertos de rebeca executados pelos senhores Lansaldi e Lami, junto com apresentações vocais.

Laurentino Gomes (2007, p.221-222) cita um considerável corpo de artistas em 1815 no Rio de Janeiro: cinquenta cantores, muitos italianos, e uma centena de instrumentistas dirigidos por dois mestres de capela apesar das divergentes críticas sobre a qualidade musical daquela época. Já Ayres de Andrade (1967, v.1, p.27) contrapõe esta informação com os dados encontrados na Impressão Régia do Almanaque do Rio de Janeiro dos anos de 1816 e 1817, os quais estimam o número de músicos da Capela Real para 38 e 41, respectivamente. Para explicar esta diferença, Andrade sugere associar os grandes grupos aos eventos festivos e solenes, enquanto o grupo menor seria responsável pelas funções ordinárias.

Modernização da escola não implicou, de imediato, em modernização de ensino. Adriano Balbi (1782-1846), geógrafo italiano e cronista cultural, lamentava a falta, tanto em Portugal quanto no Brasil, de um conservatório onde se pudesse ensinar, "como nos de Milão, Nápoles, Paris, etc., o canto segundo os bons princípios e, sobretudo, baseado nos bons exemplos" (Balbi *apud* ANDRADE, 1967, v.1, p.49). Realmente, o melhor estabelecimento

de educação musical em Portugal era o Sminário Patriarcal no século XVIII (SANTOS, 1942, p. 71), enquanto que no Brasil a música era monopolizada por alguns mestres italianos e músicos da Capela Real no início do século XIX.

A Capela Real (posteriormente Imperial) sofreu muito com a depressão econômica a partir de 1822, após a retirada de fundos pela volta da corte a Portugal. Em 1842, a instituição ganhou nova força com a nomeação de Francisco Manuel da Silva (1795-1865) para mestre compositor; ele havia sido aluno de Sigismund Neukomm (1778-1858) e violinista na orquestra da Real Câmara sob direção de Marcos Portugal, apesar de sua preferência pelo violoncelo e de sua dedicação posterior ao ensino do canto e piano (SANTOS, 1942, p.125). Muitos violinistas da Capela Imperial são citados por Andrade (1967, v.1, p.215-223), sem registros de produção compositiva para o instrumento. O ensino oficial da música no Rio de Janeiro só começaria em 1838 com a criação de um curso especializado no colégio Dom Pedro II. O Conservatório de Música do Rio de Janeiro foi criado em 1847 (ANDRADE, 1967, v.1, p. 247), mais de uma década após a criação do conservatório em Lisboa em 1835.

Sigismundo Neukomm, apesar de austríaco, ligou-se ideologicamente aos franceses por ter mantido fortes relações com seus patronos e mecenas, particularmente com Charles Maurice de Talleyrand. Afinidades de ideais artísticos tomaram rumos políticos, a ponto de Neukomm se envolver ativamente em reuniões conspiratórias. Ele veio ao Brasil em 1816 junto com o Duque de Luxemburgo para felicitar Dom João pela ascensão ao trono, permanecendo até 1822, quando voltou a Paris. "A vinda do duque de Luxemburgo fez parte de uma missão diplomática que procurou reatar as relações entre o Brasil e a França" (MONTEIRO, 2010, p.101); portanto, o compositor foi uma forte personalidade no meio musical e possivelmente um grande divulgador da escola francesa no Brasil.

Com a estabilização do cenário político na Europa Central em meados da década de 1820, o violinista José Pereira Rebouças, nascido em Maragogipe (1789-1843), talvez tenha sido o primeiro músico brasileiro a estudar violino no Conservatório de Paris em 1828, retornando à Bahia em 1833 com o diploma de *maestro* (AZEVEDO, 1956, p.24). Andrade (1967, v.1, p.227) informa que já havia músicos franceses na década de 1810; os concertos, chamados de academias, começaram a ser realizados em locais alternativos. Há o registro de uma Grande Academia de Música Instrumental em 1832 na casa nº.6 da Praça da Constituição, promovida pelos franceses Courtin (violino) e Barré (piano), estreando no Rio de Janeiro o Quinteto de Kalkbrenner, peças de Herz para piano e Lafont para violino. Música sinfônica era mais rara, limitando-se às aberturas das óperas e aos intervalos de representações dramáticas, assumindo uma função mais social do que propriamente artística. Tais informações podem antecipar, um pouco, a cronologia do contato dos brasileiros com a música romântica instrumental europeia, apontado por Volpe (2000, p.42) como sendo a segunda metade do século XIX. Outro nome digno de nota é o maestro ouro-pretano Francisco de Paula Ferreira, filho do maestro Tristão José Ferreira; nascido em 1823, foi regente e compositor, viajou a Milão em 1861 onde tocou violino na orquestra (VALE, 1948, p.4).

Cernicchiaro (1926, p.459-492) considera o bahiano José Joaquim dos Reis (1795-1876) como o iniciador da fase histórica dos concertos de violino no Rio de Janeiro, músico que fez parte da Orquestra da Capela Imperial, do primeiro e segundo Impérios. Entretanto, viu-se, em parágrafo anterior, que já havia alguma tradição de concertos no Rio de Janeiro. De meados do século XIX, os violinistas brasileiros que mais se destacaram como concertistas foram também Francelino Domingos de Moura Pessoa, Andrea Gravenstein [Filho], Manuel Joaquim Maria e Francisco Muniz Barreto (ANDRADE, 1967, v.1, p.231). É notável a Bahia ter patrocinado o estudo de excelentes violinistas no Conservatório de Paris

ao longo do século XIX, como o também compositor Adelelmo Nascimento (1848-1898), que se tornou famoso no nordeste brasileiro e faleceu em Paris. Outro bahiano compositor foi o violinista e pianista José de Souza Aragão (1819-1904), que estudou com José Pereira de Castro e se aperfeiçoou na escola do padre José Pinto de Oliveira [em Cachoeira]. Também de Cachoeira, Eduardo Mendes Franco (1851-1906) compôs obras para seu violino.

Para restringir o escopo desta pesquisa, uso a razoável hipótese de que as obras sem acompanhamento foram, primordialmente, compostas pelos próprios executantes, fato normal até o século XIX. Por isso, das crônicas de Cernicchiaro, irei citar apenas os violinistas brasileiros natos que também compuseram, na esperança de que algum leitor atento e afortunado possa encontrar e divulgar partituras destes heróis nacionais. O carioca Antônio Assis Osternold, autor da *stravaganza burlesca* "Noite de Carnaval", foi solista em 1849 e diretor da orquestra do Ginásio [do Rio de Janeiro] em 1870. Manuel Joaquim Maria (1850-1874), carioca, compositor de música sacra, subiu ao palco do Teatro S. Pedro de Alcântara brilhantemente em 1864. O violinista e compositor José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908) de Campinas (SP), irmão de Carlos Gomes, possui a obra bem preservada em Campinas, mas não constam obras sem acompanhamento em seu catálogo (NOGUEIRA, 2006). A mesma ausência se nota em outros artistas citados: o paulista Francesco Chiaffitelli (1881-1954)³⁶, discípulo de Eugène Ysaÿe no violino e Edgar Tinel na fuga, Mamede Costa (1881-1946)³⁷, natural de Belém do Pará, Edgardo Guerra (1886-1952), José Brasiliano de Souza. Marcos Salles ainda não era reconhecido como compositor por Cernicchiaro (1926, p.492), mas como talentoso violinista. Jorge Amaro Silva (2006, p.185-186) cita o violinista e compositor pernambucano Marcelino Cleto Ribeiro Lima (1842-1920), discípulo de Pedro Justino da Fonseca (CERNICCHIARO, 1926, p.459-492).

³⁶ Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/acad27nov.html>> Acesso em 14/5/2010.

³⁷ Vicente Salles *apud* <http://musicsack.com/PersonFMT_ItemPK.cfm?ItemPK=2244> Acesso em: 14/5/2010.

Sob Dom Pedro II, a burguesia emergente gradualmente transformou o Rio de Janeiro num centro cosmopolita, época em que o Brasil conquistou um relativo período de estabilidade política e um grau de desenvolvimento econômico. A vida musical passou a refletir os costumes da burguesia francesa. Surgiram as sociedades e clubes privados para o entretenimento das elites locais, algumas tão luxuosas que competiam com as casas de ópera. Cada sociedade produzia concertos ou saraus com regularidade. Um sarau típico servia jantar, chás, biscoitos e bebidas após as apresentações, onde se incluíam leituras de poesia, canto, performance instrumental e até pequenas produções teatrais cômicas. A noite terminava com um baile (MAGALDI, 1995, p.1-3).

Em 1835, foi criada a *Sociedade Philharmonica* no Rio de Janeiro, cuja orquestra dirigida por Francisco Manuel da Silva introduziu concertos e obras instrumentais de câmara, ampliando a oferta cultural de música ao público acostumado ao cultivo do canto lírico e dos teatros. Depois, surgiu o *Cassino Fluminense* em 1845, e a partir de 1850 o movimento dos concertos se tornou mais regular, atraindo sistematicamente grandes solistas internacionais. Surgiram dezenas de clubes e sociedades que mantinham grupos camerísticos e orquestrais para música de concerto e também para bailes. Por exemplo, o Clube Beethoven mantinha um quarteto de cordas com os violinistas Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) e Kinsman Benjamin, o violista Luis Gravenstein e o violoncelista J. Cerrone (MAGALDI, 1995, p.11). Um músico que tinha especial proteção da Princesa Isabel foi o violinista cubano José White (1836-1918), que fundou a *Sociedade de Concertos Clássicos* (AZEVEDO, 1956, p.94 e MAGALDI, 1995, p.19-21), ajudando a difundir as obras do cânone alemão. Discípulo de Delphin Alard, do Conservatório de Paris, viveu no Rio de Janeiro de 1879 a 1889. Talvez tenha sido a primeira vez em que se ouviu o som de violino feito por Stradivarius no Brasil. Outro violinista atuante como regente e diretor de clube, o inglês John Jesse White, é

mencionado por Azevedo (1956, p.94-95), mas não por Magaldi (1995), talvez confundido com o cubano pela semelhança de nome.

Vários solistas internacionais se apresentaram no Brasil no séc. XIX, principalmente no Rio de Janeiro, como Sivori (único discípulo reconhecido por Paganini), Pablo Sarasate e Franz Vecsey. Outros optaram por fixar residência no Brasil, como argentino compositor Demetrio Rivero, que deu aulas no Rio de Janeiro durante 30 anos, e o próprio Cernicchiaro. A maioria apresentava concertos ou música de câmara, sendo os solos escolhidos preferencialmente dentre os compositores do Conservatório de Paris, frequentemente citados o "Tremolo" de Bériot e o "Carnaval de Veneza" de Paganini, por exemplo. Houve também os estrangeiros que compuseram no Brasil, ou no estrangeiro inspirados por cenas brasileiras, como o português Nicolau Medina Ribas, autor das "Saudades de Guimarães", que se tornou o professor de Leopold Miguez no Porto, em Portugal, e o francês Paul Julien, que deu recitais no interior de Minas Gerais sem acompanhamento de piano, no início de 1859 (CERNICCHIARO, 1926, p.459-492).

Como se percebe pela descrição acima, o desenvolvimento violinístico teve contínuo intercâmbio internacional, mas sem obras solísticas (desacompanhadas) de brasileiros natos. De um modo geral, as partituras mais antigas de música de câmara que se tem notícia são do início do século XIX. Paulo Castagna (2004, p.16) ainda cita três grandes duetos concertantes (ca.1814) para dois violinos, obras camerísticas cariocas mais antigas que se recuperaram, "compostas pelo mineiro radicado no Rio, Gabriel Fernandes da Trindade (ca.1790-1854), que o autor dedicou quando jovem ao seu professor de violino, o italiano Francesco Ignazio Ansaldo". Maria Alice Volpe (1994a, p.133) explica que "a escassez de informações e comentários sobre música de câmara de autores românticos brasileiros induziu à impressão de que tal produção tivesse sido igualmente escassa". Certamente, esta afirmação se agrava no período histórico anterior, e ainda no século XX pode observar-se resquícios de

negligência patrimonial, tanto de parentes de artistas quanto de instituições públicas. Em face disso, é urgente o clamor de Volpe ao incentivo da pesquisa histórica e da exploração do repertório camerístico brasileiro.

No final do século XIX, começaram a surgir obras compostas especificamente para violino e piano, principalmente sonatas. Neste grupo de composições, Azevedo (1956, p.101-105) cita o bahiano Sílvio Deoindo Fróis, Elpídio Pereira, Henrique Oswald e o violinista Leopoldo Miguez, cujo duo espelhado para violinos é uma divertida peça didática. Flausino Vale (1948, p.22) cita Presciliano Silva e Manuel Joaquim de Macedo, do qual temos notícia de vários concertos para violino e orquestra, entre outros compositores.

A herança religiosa europeia, particularmente portuguesa, inegavelmente determinou o desenvolvimento musical do Brasil direcionado para a música sacra e vocal, com uma lenta transição para o instrumental ao longo do século XIX. O Brasil ostenta, orgulhosamente, uma contínua escola de compositores desde o início de seus registros musicais, apesar da exponencial rarefação de partituras à medida que se retrocede no tempo. Neste contexto, a ramificação brasileira da história do violino sujeitou-se a uma submissão orquestral e camerística maior do que na Europa até o século XIX, o que possivelmente deixou os violinistas brasileiros à margem da arte da composição, apesar de virem lecionar professores europeus de sólida formação, tanto na arte do violino quanto na da composição.

Finalmente, no século XX, podem-se encontrar produções sistemáticas para violino desacompanhado por Marcos Salles e Flausino Vale, dois amigos de carreiras bem distintas que testemunharam o período de transição do romantismo musical brasileiro para o modernismo, o qual Tacuchian (2003, p. 3) demarca como sendo a Semana de Arte Moderna em 1922 por causa da "doutrina de Mário de Andrade pregando a atualização da linguagem musical, mas dentro de um contexto marcadamente nacionalista". Evidentemente, a continuidade da história não permite delimitações rígidas. Salles e Vale, por exemplo, não

romperam com qualquer tradição; antes, buscaram autonomia em vez de independência. Suas principais obras serão divulgadas e estudadas nos próximos dois capítulos.

"The qualities that distinguish him [,the virtuoso talent,] as a composer are still the complement to all those qualities we have sought to instill in our students in this treatise, which has as its object not only to develop talent, but even more to develop the genius of performance".

Pierre Baillot (1835, p.470).

3. Marcos Salles

Este capítulo divulga integralmente o álbum de seis Caprichos de Marcos Salles, primícias de sua juventude artística. O manuscrito autógrafo, de excelente qualidade, permite execução direta do fac-símile, observando alguns detalhes explicados neste texto.

Marena e Vicente Salles (2010) publicam uma detalhada biografia de Marcos Salles. A origem franco-belga de sua escola violinística revelará influência marcante no processo composicional dos primeiros Caprichos para violino solo de Marcos Salles.

3.1. Escola violinística

Marcos Salles (Salvador, BA, 20/11/1885; Rio de Janeiro, RJ, 6/9/1965) iniciou seus estudos musicais em Belém do Pará no Ginásio Estadual por volta do ano 1900 com o maestro Gama Malcher nas matérias teóricas e com o violinista italiano Luiz Sarti, professor do Conservatório Carlos Gomes. Depois, prosseguiu seus estudos com Marsicano e Pacciani, também violinistas italianos.

Marsicano e Pacciani eram músicos reputados em sua época. José Marsicano veio para Belém em 1899 com uma companhia infantil de operetas. Dissolvida a empresa, ficou na capital paraense, vivendo algum tempo integrado no meio artístico e exercendo o magistério. Pacciani veio para Belém da mesma forma,

integrando orquestra de companhia lírica que se desintegrou. Mas ficou por pouco tempo. Foi o primeiro mestre de Marcos. (SALLES e SALLES, 2010, p.35)³⁸

Em maio de 1907, "com 22 anos de idade, [Marcos Salles] embarcou com o pai para a Itália, recomendado por Luiz Sarti ao seu irmão Federico, ilustre professor em Bolonha, que fora discípulo de Wieniawski" (SALLES, 2010, p.37).

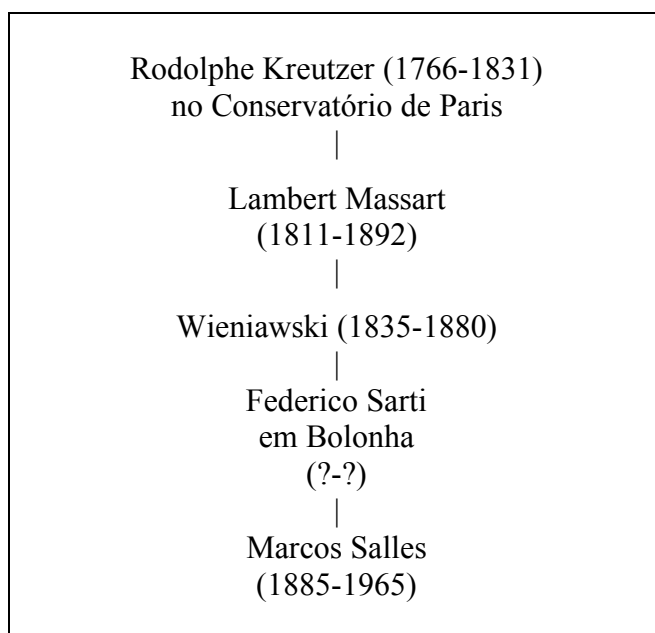
De acordo com Stowell (1992, p.65 e p.71), Henryk Wieniawski (1835-1880) foi um menino prodígio com entrada no Conservatório de Paris em 1843, fato que o associa à tradição da escola franco-belga. No ano seguinte, entrou na classe de Lambert Massart (1811-1892), com quem estudou até 1848. Continuando naquela instituição, realizou também seus estudos de composição em 1849-1850. Depois de rodar o mundo e estabelecer-se em São Petersburgo entre os anos de 1860 e 1872, Wieniawski sucedeu Vieuxtemps no Conservatório de Bruxelas durante o curto período de 1875-1877, ocasião em que teve Ysaÿe como um de seus alunos.

Lambert Massart foi também professor de Fritz Kreisler (1875-1962), entre outros notáveis. Massart foi aluno direto de Rodolphe Kreutzer (1766-1831), fundador do Conservatório de Paris. Kreutzer lecionou naquela instituição até 1826.

Digno de nota, Marcos Salles foi colega de Ottorino Respighi (1879-1936) no Liceo Musicale de Bolonha. Na tabela seguinte, encontra-se a genealogia da escola violinística de Marcos Salles. A próxima seção mostrará o álbum integral dos primeiros Caprichos de Marcos Salles, comparando-os com as fórmulas composicionais da escola franco-belga, como salientado na p.27.

³⁸ As paginações de Salles (2010) podem sofrer alteração em virtude da consulta antes da publicação.

Tabela 3: genealogia da escola violinística de Marcos Salles.



3.2. Os Caprichos para violino solo de Marcos Salles: análise comparativa com o repertório solístico da escola franco-belga.

Foi durante seu período de estudos em Bolonha, de 1907 a 1909, que Marcos Salles compôs o álbum de seus seis primeiros Caprichos para violino solo. Considerando-se o conjunto de composições sistematicamente feitos para violino sem acompanhamento conhecido até este momento, este álbum é um dos mais antigos na literatura brasileira. Outros caprichos de sua autoria compostos posteriormente não serão abordados neste estudo.

Os "*Capricci per violino solo di Marcos Salles*" fazem parte do acervo pessoal da Marena Isdebski Salles, filha do compositor, que gentilmente me autorizou a reproduzir o álbum integralmente para fins acadêmicos. Estão registrados em um cuidadoso manuscrito autógrafa de 10 páginas, assinado no canto superior direito da capa ornamentada por duas figuras coloridas centrais: um automóvel com condutor e uma passageira no alto da página e uma flor na parte inferior, destacando caprichosamente o título no meio da página. Tendo sido ele próprio artista plástico e escultor, é autor também destes ornamentos gráficos.

O **Capriccio n.º.1**, em Dó maior, divide-se inicialmente em duas partes: *largo* e *allegro* (semínima = 98). Entretanto, os últimos 9 compassos da peça correspondem a um *ritornello* escrito, cuja frase deve ser executada pelo intérprete no andamento semelhante ao do *largo* inicial. Por conseguinte, deve-se considerar o Capricho em forma ternária A B A, apesar da falta de indicação do *largo* final pelo autor.

O *largo* inicial possui 27 compassos e apresenta claramente 3 seções:

- a) 9 compassos introdutórios, iniciados na dominante e encerrando em dó menor.
- b) 9 compassos centrais formado por duas frases: antecedente de 4 compassos e consequente de 5,
- c) 9 compassos repetindo a primeira parte, com permuta de duas notas no final do penúltimo compasso e alteração do último acorde para encerrar em Dó maior.

Esta forma caracteriza o *largo* como "*ária da capo*", com uma alternância entre os modos menor e maior. Tal alternância é notável característica do estilo de Marcos Salles e produz uma sensação de indefinição tonal no ouvinte. Essa indefinição é proposta logo na abertura, onde a dominante conduz tortuosamente à tônica Dó maior, concluindo no homônimo dó menor. A progressão harmônica está esquematizada na tabela seguinte.

Tabela 4: progressão harmônica dos compassos 1-9 do Capriccio n.º.1 de Marcos Salles

| G-G7 | Do9 G | Go7 Cm | D7 G6-4 | G7 C | G Cm | Dm7 G7 | Cm ||

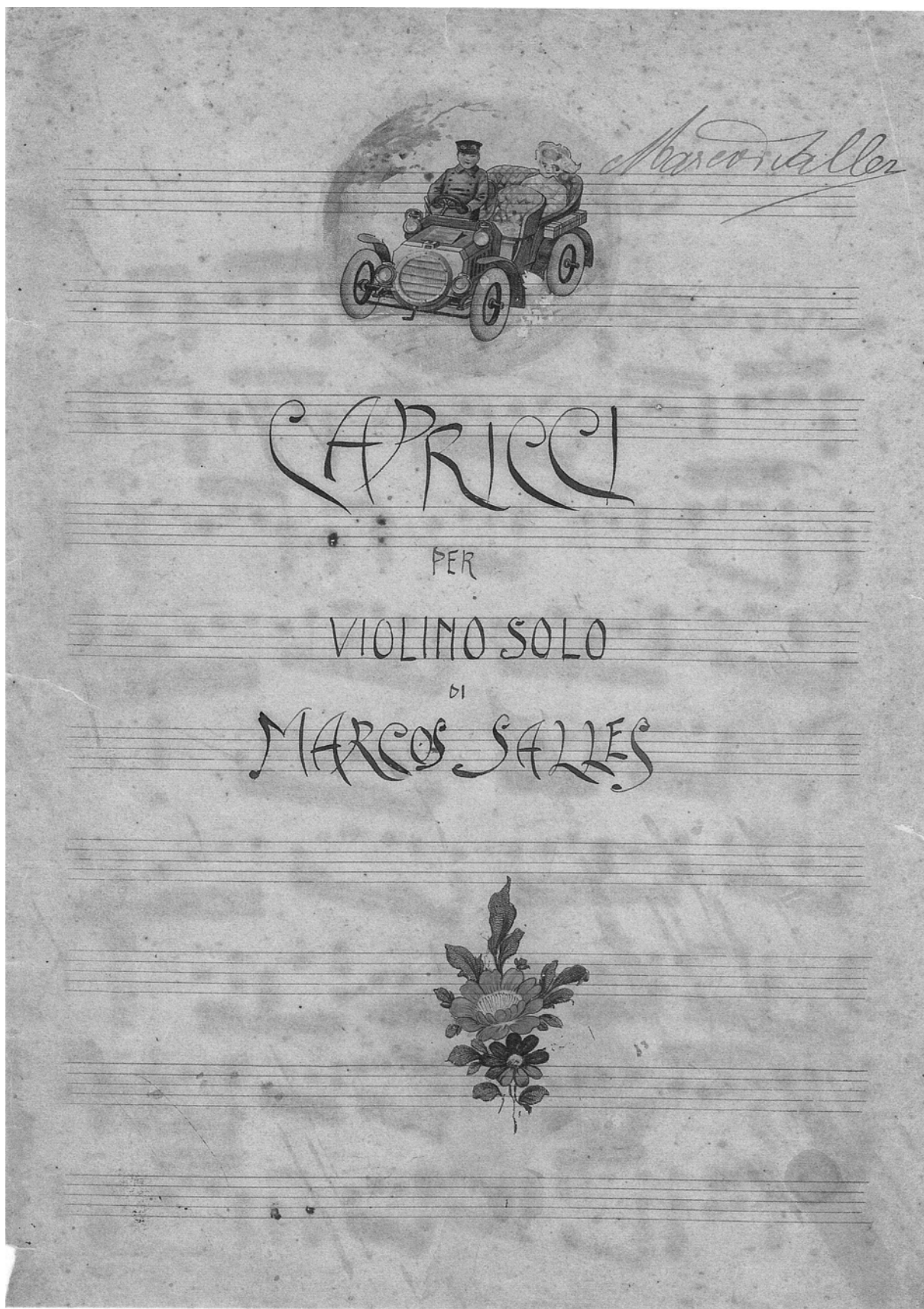


Figura 13: capa do álbum de Caprichos de Marcos Salles.

CAPRICCIO N.º I

Largo

Handwritten musical score for Capriccio N.º I by Marcos Salles. The score is written on ten staves in a single system. It begins with the tempo marking "Largo" and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line with various ornaments, including slurs, accents, and dynamic markings like "v" and "b". The notation is dense and expressive, with many slurs and accents throughout. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Figura 14: *Largo* do Capriccio n.º.1 de Marcos Salles.

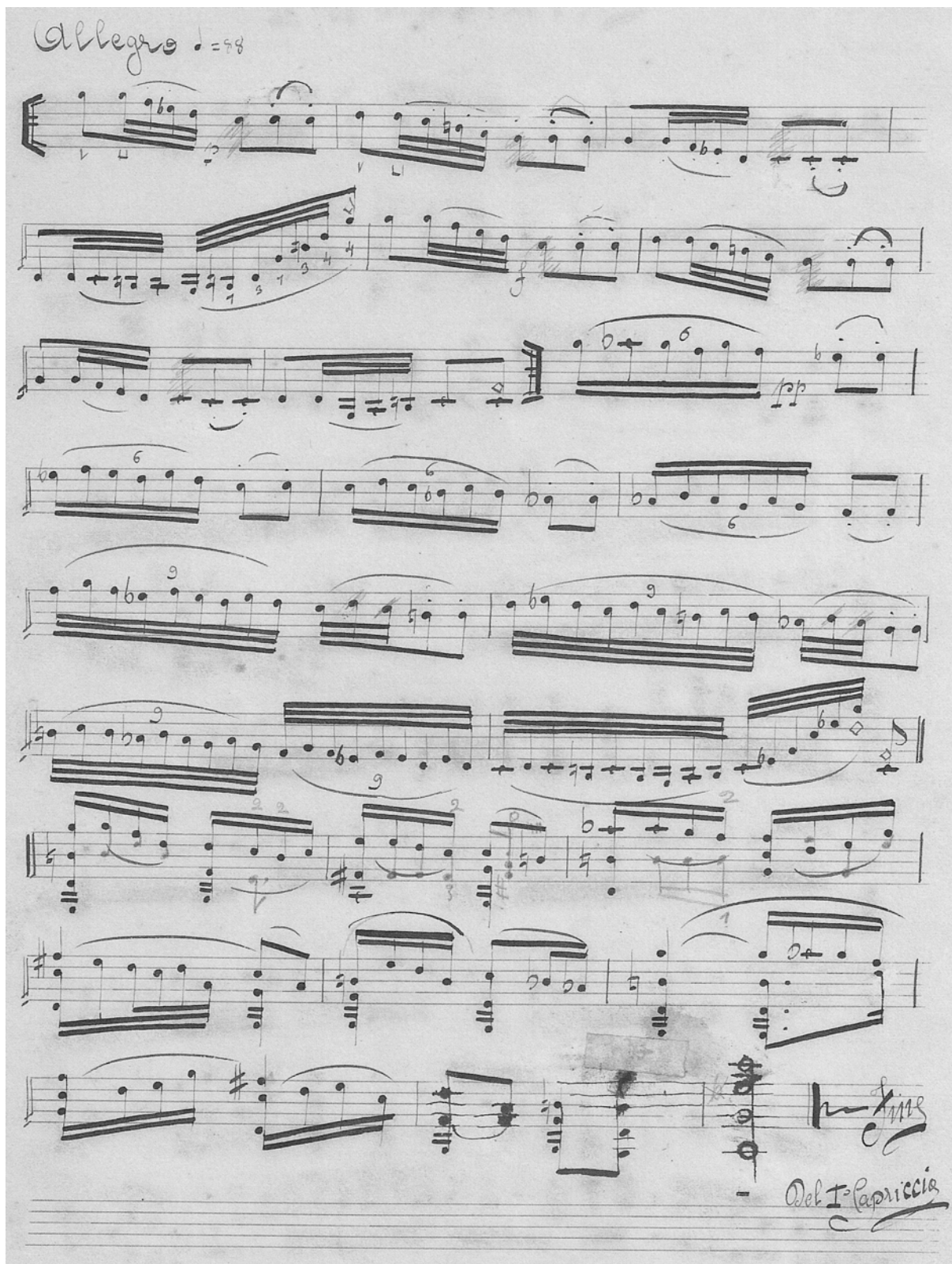


Figura 15: *Allegro* e *coda* do *Capriccio* nº.1 de Marcos Salles.

O *allegro* possui 16 compassos. Há uma repetição para a primeira frase de 8 compassos, resultando na forma A A B.

O motivo deste *allegro* é o arco jogado (*jété*) em fragmentos de escala descendente da frase A, seguido do *legato* de bordaduras superiores da frase B em linha melódica descendente. A rápida sucessão destas bordaduras em sequência à passagem *jété* dá um caráter virtuosístico ao Capricho. O *jété* foi bem explorado por Paganini, como se vê em seu Capricho n.º.9, por exemplo.



Figura 16: exemplo de *jété* no Capriccio n. 9 de Paganini.

As bordaduras assemelham-se às exigências técnicas do trinado em alguns exercícios propostos por Rodolphe Kreutzer, particularmente no estudo n.º.21.



Figura 17: início do estudo n.º.21 de Kreutzer, c.1-3. A linha de cima sugere duas abordagens progressivas para se estudar a peça.

De modo ainda mais semelhante, o estudo número 30 do *opus* 20 de Kayser³⁹ (1910, p.40-41) aborda este motivo da bordadura em escala. Isso fica evidente ao se comparar o compasso 12 do estudo de Kayser com os compassos 13-16 de Salles.



Figura 18: Estudo n.º.30 de Kayser, c.12-14.

³⁹ Heinrich Ernst Kayser (1815?-1888?). Não foi possível obter maiores detalhes biográficos. Seu método é conectado ao repertório do Conservatório de Paris conforme indicado no subtítulo: "exercícios preliminares aos estudos de Kreutzer".

O **Capriccio nº 2** em Sol maior de Salles é também da forma "*da capo*". Não há indicação de andamento, mas supõe-se que seja *moderato*, em virtude da presença das escalas em fusas. Inspirado no virtuosismo de Paganini, a obra possui 18 compassos divididos em duas partes:

- a) 5 compassos introdutórios;
- b) 13 compassos de desenvolvimento, na seguinte forma final: AA BB A' C, cujo esquema formal é apresentado na próxima tabela.

A introdução explora sextas em cordas duplas, *pizzicato* de mão esquerda, acordes de 4 cordas, oitavas dedilhadas e um arpejo ascendente brilhante, técnicas sistematicamente utilizadas por Paganini em suas principais obras para violino. Paganini não foi um representante da escola francesa, nem era do agrado de Baillot tocar as obras de seu famoso concorrente, alegando excentricionismo. Entretanto, o enorme sucesso de Paganini em toda a Europa influenciou, de modo decisivo, a criação musical não somente de violinistas como Ernst e Wieniawski, mas de toda escola franco-belga e também de vários outros instrumentistas.

CAPRICCIO. N^o II

«SOL MAJORE»

FINE

D.G. AL FINE

Figura 19: Capriccio n.º.2 de Marcos Salles.

Por exemplo, *pizzicato* de mão esquerda é o cerne da variação 9 do Capriccio nº.24 de Paganini.

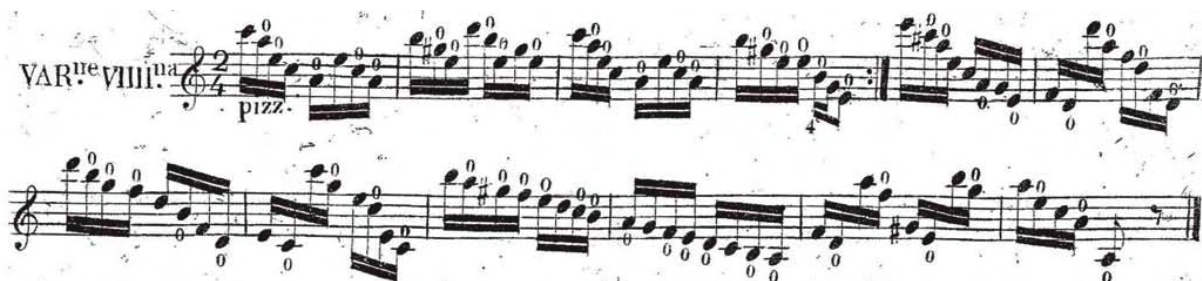


Figura 20: variação 9 do Capriccio nº.24 *opus* 1 de Paganini. Nas reedições modernas, o *pizzicato* de mão esquerda é indicado por '+' em vez de '0' como mostrado aqui.

Tabela 5: esquema formal da segunda parte do Capriccio nº.2 de Marcos Salles.

Parte formal	Compassos
Introdução	1-5
A	6-7
B	8-10
A'	11-13
C	14-18

No desenvolvimento, a parte A exibe o brilhantismo das escalas em terças descendentes, encerrando com um *staccato* cromático na corda Mi. Tanto Lavigne e Bosisio (1999, p.27) quanto Mariana Salles (2004, p.54) referem-se ao Flesch (1939) na precisa definição do *staccato*: sucessão de golpes de arcos curtos, claramente separados, de articulação do tipo consoante com o arco numa única direção.

A parte B do desenvolvimento valoriza arpejos ascendentes em ligadura, terminando a frase também com uma sequência cromática descendente, desta vez com ligadura simples. A parte A' retoma o motivo de bordaduras explorado no Capriccio nº.1. A parte C é toda escrita em oitavas paralelas.

O **Capriccio nº.3** de Marcos Salles em Lá menor é vigoroso, todo em fortissimo.

Possui um *largo* (semínima = 40) introdutório de 6 compassos, seguido de um *M[oderato]*

(semínima = 76) de 21 compassos.

O *largo* explora as oitavas dedilhadas sobre as cordas Ré e Lá. Tais oitavas se apresentam em bordaduras superiores e em escalas ascendentes. Novamente percebe-se a alternância modal no c. 4 (entre o Sol natural e Sol #) e c. 6 (Mi natural e Mi *b*). O final deste trecho apresenta uníssonos paralelos, como Baillot havia feito em seu método.



Figura 22: Estudo nº.1 em uníssonos de Baillot (1835, p.386), c.1-4.

O moderato, de forma AA B A, apresenta rápidas descidas cromáticas no c.22 e, em menor extensão, no c.24 deste Capricho de Salles. *Jété* é utilizado para repetir notas nos c.7-9 e c.11-13. O que realmente chama atenção é a totalidade das oitavas paralelas, com predominância de acordes arpejados de Lá menor, Mi menor e maior. O domínio das oitavas é fundamental na técnica da mão esquerda. Apesar das tentativas esparsas dos compositores barrocos em usar oitavas paralelas no violino, somente a escola moderna possibilitou a sistemática difusão dessa técnica. O método do Conservatório de Paris enfatiza o estudo de escalas em cordas duplas, reservando dois estudos para oitavas paralelas e um outro para uníssonos (BAILLOT, RODE, KREUTZER, ca.1810, p.122).



Figura 23: escalas em oitavas e uníssonos do método do Conservatório de Paris (BAILLOT, RODE, KREUTZER, ca.1810, p.122).

Numericamente, são poucos os estudos dedicados às oitavas paralelas. Em Kreutzer (1894, p.36-39) há apenas dois estudos explícitos em oitavas; em Kayser (1910, p.50), apenas o último estudo; em Rode (1946), os estudos n.19 e n.21. Isso talvez se explique pela aridez composicional. Contudo, são estudos tradicionalmente muito incentivados no ensino convencional, pois o fortalecimento da mão esquerda nas oitavas permite o domínio sobre a maioria dos arpejos em todas as tonalidades, além da aplicação imediata à produção de harmônicos artificiais.

O **Capriccio n.º.4** de Marcos Salles, em Ré menor, apresenta 7 compassos ternários introdutórios em acordes de 3 e 4 cordas. É a única peça do álbum que determina as dinâmicas de forte, forte súbito, piano súbito e crescendo até fortissimo.

A execução de acorde de 3 cordas simultâneas necessita de alguns cuidados:

- a) o ponto de contato do arco com as cordas não pode ser muito próximo do cavalete;
- b) a velocidade do arco deve ser grande, o que certamente inviabiliza dinâmicas suaves;

O intérprete deve estar consciente de que a corda central cede com a pressão do arco, e que a crina realmente toca as três cordas ao mesmo tempo, vencendo a curvatura do cavalete. Obviamente, deve-se assegurar que o cavalete tenha sido feito por um *luthier* experiente e que possua curvatura mínima para isso. Caso uma partitura exija dinâmicas menos intensas, acordes de 3 notas deverão ser arpejados.

CAPRICCIO N.º IV

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "CAPRICCIO N.º IV". The score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves are in a bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily marked with dynamics such as *p*, *f*, *ff*, and *ritard*. There are also performance markings like *v.* (accents) and *ritard* (ritardando). The score concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.

Figura 24: Capriccio n.º.4 de Marcos Salles em Ré menor.

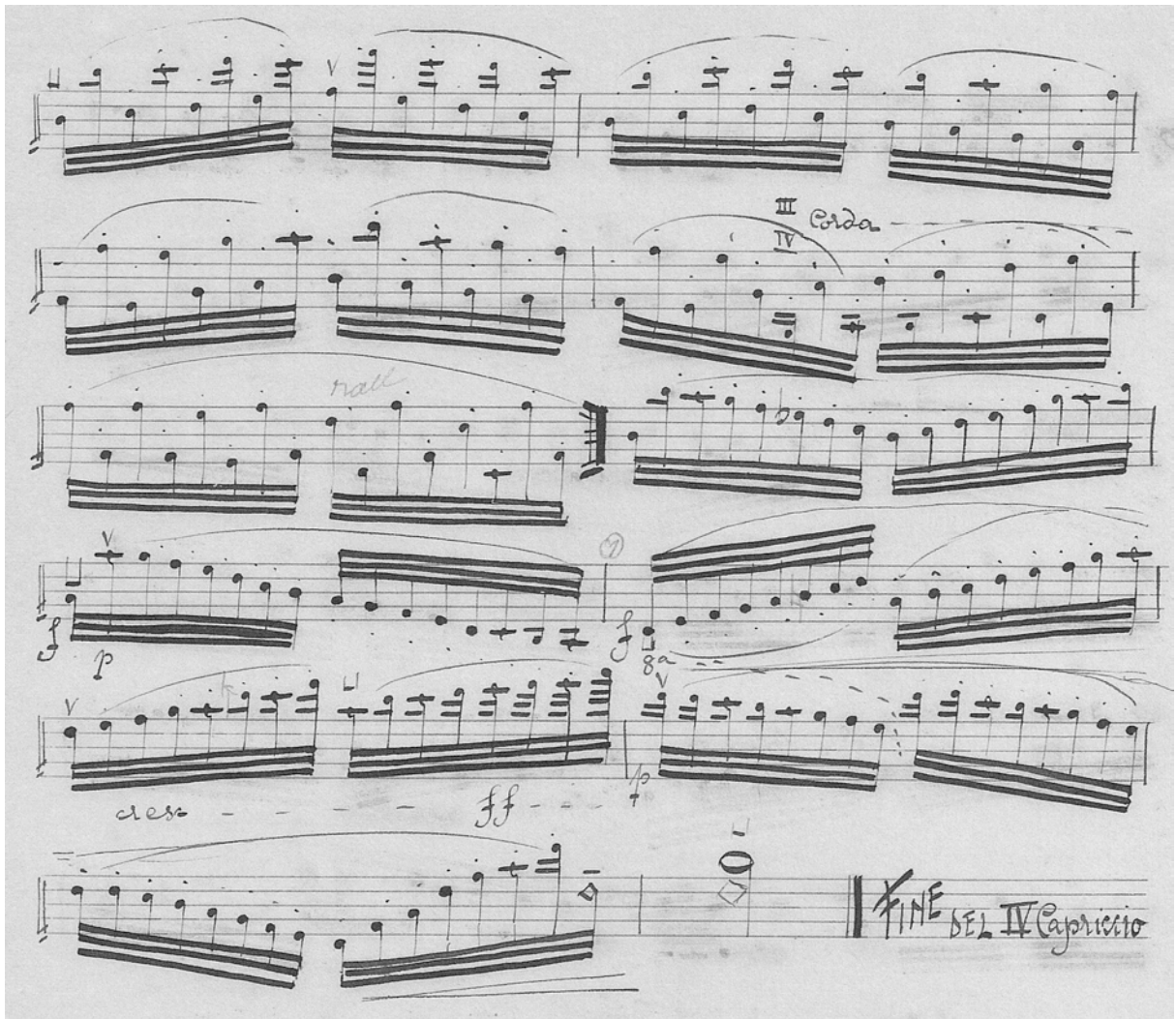


Figura 25: Capriccio n.º 4 de Marcos Salles (continuação).

Acordes sobre as quatro cordas são necessariamente arpejadas. Tais arpejos podem ser muito criativos dadas as várias combinações possíveis para o ataque das notas: agrupadas aos pares (duas graves e depois duas agudas), grupo unitário com grupo ternário, 4 grupos unitários, etc. (LAVIGNE e BOSISIO, 1999, p.30-35). Wieniawski, polonês da escola franco-belga, também utilizou os acordes sobre 3 e 4 cordas no estudo-capricho n.º 9.



Figura 26: tema (hino austríaco) do Estudo-capricho n.º 9 op. 10 de Wieniawski c.1-6.

No Capricho n.º.4 de Salles, a introdução é elidida com a sequência de escalas e arpejos em *staccato* (definido anteriormente). No compasso 13, Salles utiliza a técnica de oitavas paralelas, semelhante ao estudo n.25 de Kreutzer.



Figura 27: Estudo n.º.25 de Kreutzer, c. 1-2.

A forma do Capricho n.º.4 de Marcos Salles é: [introdução A B B coda].

A coda, c.31-37, é uma repetição do final da parte A, c.15-21; podemos chamar, portanto, a coda de A/2. O esquema formal desta peça está na próxima tabela.

Tabela 6: esquema formal do Capriccio n.º.4 de Marcos Salles, em Ré menor.

Parte formal	Compassos
Introdução	1-7
A	8-21
B	22-30
A/2 (coda)	31-37

Convém notar um problema de notação no c.21 e c.37: deve se tratar do harmônico artificial Ré executado na corda Lá em vez de corda dupla. Neste caso, o Sol deve ser representado pelo losango juntamente com o Ré pela nota real (mínima). A mínima indica o dedo que pressiona a corda; o losango indica o dedo que encosta na corda, sem pressioná-la. Portanto, dois dedos atuam sobre a mesma corda para que a corda vibre em um único harmônico de ordem superior.

O **Capriccio n.º.5** de Marcos Salles em Mi menor justapõe três seções: um *adagio* quaternário introdutório de 6 compassos, um [*allegro*] ternário central de 48 compassos e um *allegro* como coda quaternária de 8 compassos.



Figura 28: introdução do Capriccio n.º.5 de Marcos Salles.

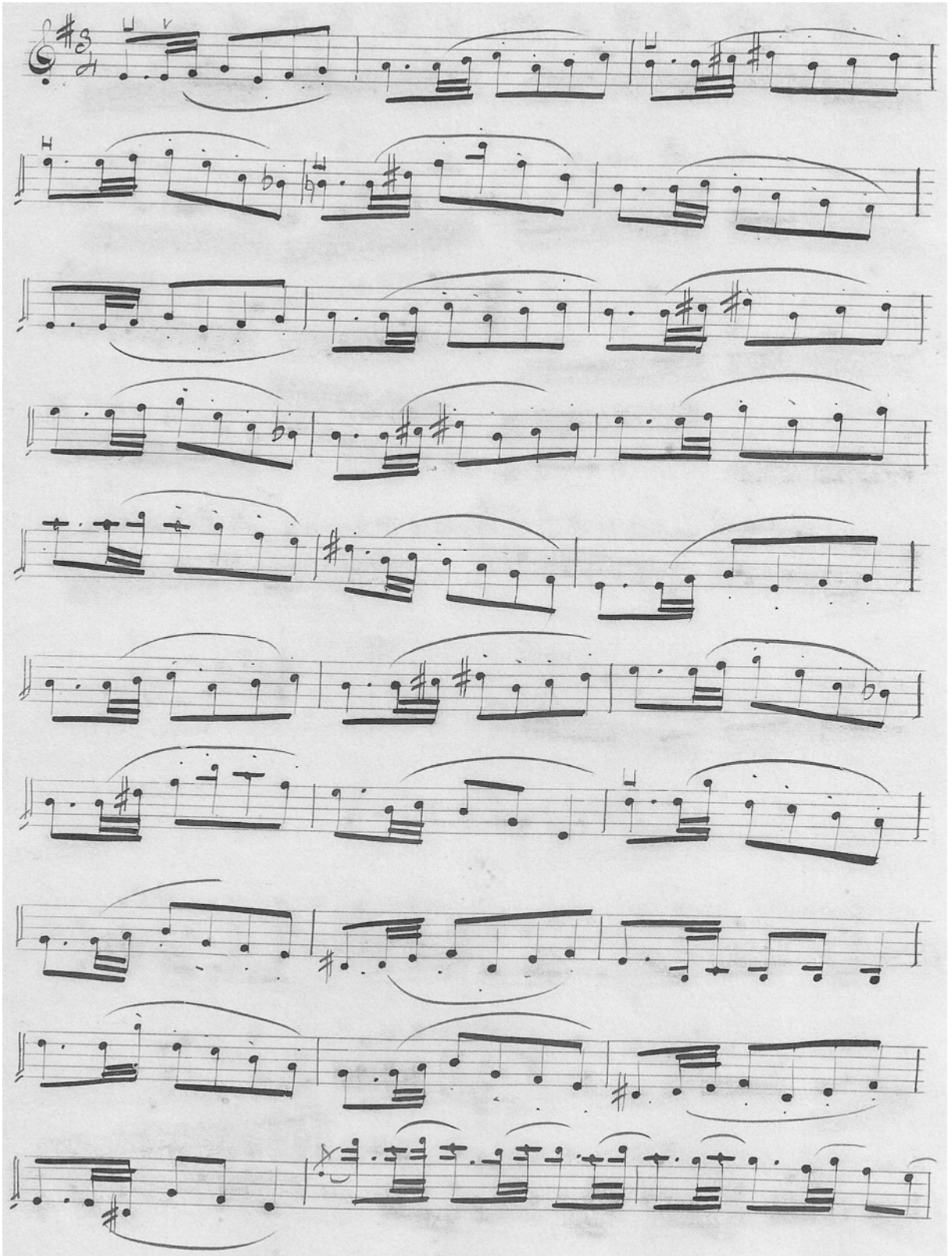


Figura 29: [*allegro*] ternário do Capriccio n.º.5 de Marcos Salles.

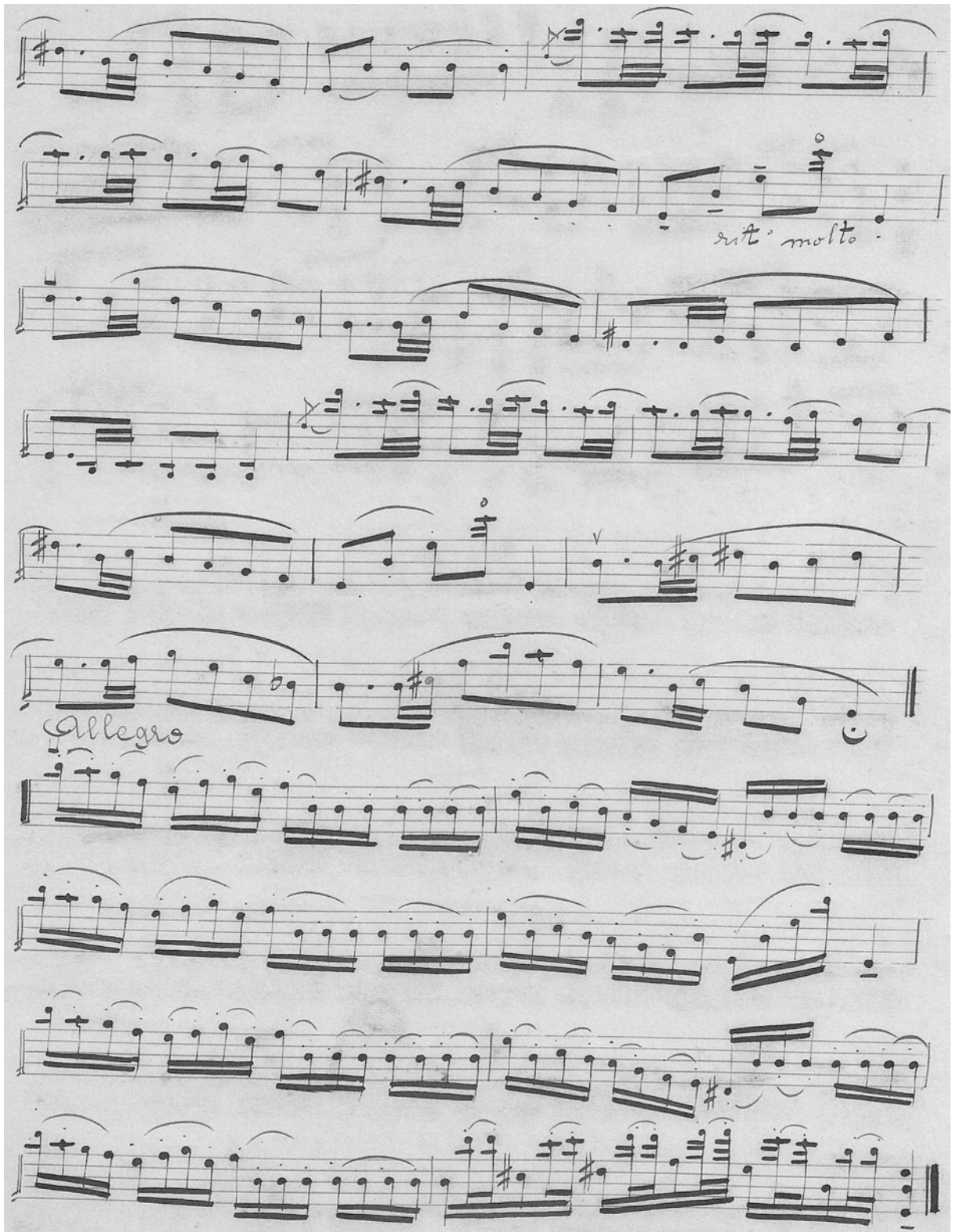


Figura 30: final do Capriccio n.º 5 de Marcos Salles.

A alternância modal característica do estilo de Salles domina a introdução deste Capricho. Os cinco primeiros compassos possuem um ritmo harmônico em mínimas,

alternando acordes de Mi menor e Mi^b maior. Certamente há um esquecimento do bequadro no c.2, terceiro e quarto tempos, que deve ser acrescentado por semelhança harmônica com os compassos n.1 e 4.

O ternário seguinte apresenta um motivo de nota *tenuta* seguida de uma sequência em *staccato*. Deve ser executado em andamento rápido para aparecer o melhor efeito das notas articuladas. A extensão e o caráter obstinado (*ostinato*) tornam esta seção parecida com o estilo geral de Kreutzer, apesar de que justamente o exercício n. 4 do Kreutzer oferece padrões rítmicos mais variados. Neste trecho de Salles, o *ostinato* é interrompido apenas nas escalas descendentes com bordadura superior antecipada nos compassos 35-36, 39-40, 47-48 e no *ritenuto molto* do c. 42.



Figura 31: estudo n. 4 de Kreutzer sobre o *staccato*, c.1-6.

A harmonia implícita desta seção oscila predominantemente em Mi menor, Lá menor e Si maior: tônica, subdominante e dominante respectivamente. As escalas descendentes são diatônicas, de Ré 6 a Ré# 5, caracterizando mais um elemento de alterância modal de harmonia implícita de Si menor para Si maior.

A coda propõe um tipo de arcada mais interessante, o *ricochet*, que Mariana Salles define de modo bastante preciso: "Várias notas são executadas numa mesma arcada, tanto para cima como para baixo, através de um único impulso, que faz com que o arco salte por si só, num movimento 'ricocheteado' semelhante ao de uma bola de borracha." (SALLES, 2004, p.94-95). Ela inclusive menciona este trecho do Capricho de Marcos Salles como um dos exemplos de *ricochet* contínuo. Lavigne e Bosisio (1999, p.42-44) propõem detalhes técnicos completos para a correta execução desta arcada, também chamada de *balzato*. O *ricochet* só é possível com arcos de qualidade profissional. A região propícia para o salto do

arco pode ser regulada na curvatura do arco, mas poucos *archetiers* aceitam fazer alterações em virtude de ser um trabalho arriscado sob o fogo de uma vela, onde qualquer erro pode danificar permanentemente o instrumento.

O **Capriccio n.º.6** de Marcos Salles em "*Sol Minore*" apresenta 3 seções: uma introdução de 9 compassos, um *cantabile* de 21 compassos, um sucinto *da capo* de 7 compassos.

O andamento implícito é *moderato*, que pode ser mantido ao longo da peça inteira. A solene introdução lembra uma abertura francesa por causa do ritmo pontuado. Utiliza predominantemente a técnica de oitavas, embora o primeiro compasso tenha uma escala cromática de sextas. Apresenta basicamente dois acordes de 4 cordas: Sol menor e Lá^b maior. No c.5, a nota Ré 3 deve ser acrescentada ao primeiro acorde, pois é evidente omissão de cópia. No c. 6, há um acorde de Ré maior; no c.7, um acorde dissonante em que o Dó# é nota de passagem para o Si. Os últimos tempos de c.7 e c.8 apresentam acordes de Sol maior, caracterizando alternância modal em relação à tônica de Sol menor. Esta alternância é enfatizada pela última escala frígia com sexto grau aumentado no c.9.

CAPRICCIO N.º VI

SOL MINORE

Figura 32: início do Capriccio n.º 6 "Sol Minore" de Marcos Salles.



Figura 33: final do Capriccio n.º.6 "Sol Minore" de Marcos Salles.

A parte central é a única seção lírica do álbum. Possui um belo *cantabile* na voz superior, enquanto a voz inferior realiza um acompanhamento de efeito parecido ao do Capriccio n.º.6 de Paganini.

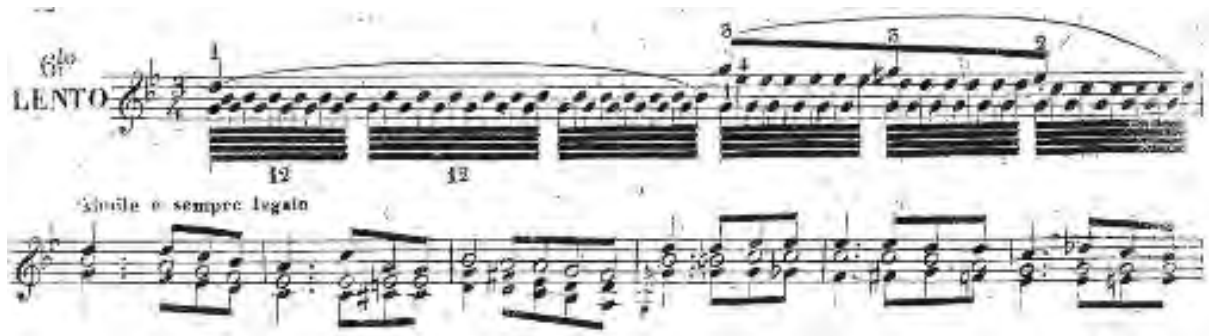


Figura 34: melodia *cantabile* na voz superior acompanhada de tremolo no Capriccio n.º.6 de Paganini, c.1-7.

Na próxima tabela, a sequência harmônica desta parte lírica esclarece algumas notas problemáticas, provavelmente por descuido de cópia.

Tabela 7: sequência harmônica do [*cantabile do*] Capriccio n.º.6 de Marcos Salles, c. 10-30.

Cm % AbM AbM C5-9 AbM GM AbM Gm % Cm % AbM BbM AbM GM
AbM GM AbM Fm GM Cm BbM AbM GM GM FM EbM Dm Cm Am D G(7) % %

Nos c.13, 15, 21 e 25, há necessidade de colocar bemol no Lá, hipótese reforçada pelo dedilhado da corda dupla no violino. No c.27, a última nota inferior (em losango) provavelmente está posicionada sobre o Ré 3, o que gera o harmônico Ré 4. Trata-se, pois, de harmônicos em cordas duplas, cujo efeito é o de oitava Ré 4 e Ré 5. Os compassos 28-30 reforçam a alternância modal expostas anteriormente no c.9, que apresentam duas escalas em harmônicos, e uma terceira escala em oitavas paralelas em *spiccato*.

A seção final reexpõe os c.1-4, acrescentando uma breve coda de três compassos com uníssonos e acordes de 3 e 4 cordas.

3.3. Características estilísticas do álbum de Caprichos de Marcos Salles

Os seis Caprichos de Marcos Salles para violino solo seguem a tradição instrumental da escola violinística franco-belga aplicada à forma "*da capo*" de gosto italiano.

Trata-se de obra da juventude, apresentando as seguintes peculiaridades estilísticas:

- a) incisiva alternância modal;
- b) predominância de acordes, oitavas paralelas e alguns trechos de uníssonos e sextas paralelos. Curiosamente, não há terças paralelas exploradas neste álbum.
- c) forte caráter instrumental, pela quantidade de arpejos e escalas em diversas formas.
- d) variedade de golpes de arco, cujo domínio fortaleceu sua ótima reputação (FRÉSCA, 2008, p.114).

Entre os golpes importantes de arco e diversos recursos técnicos, destacam-se:

- a) os fundamentais: *legato* e *détaché*.
- b) os acordes, os quais exigem técnica precisa do arco aliada à destreza da mão esquerda.
- c) *staccato*, *balzato* e *spiccato*, em diversas velocidades, além de *jété* e *ricochet*.
- d) harmônicos, que exigem domínio do ponto de contato do arco nas cordas.
- e) *pizzicato* de mão esquerda, se considerar que a nota inicial de cada grupo necessita da batida do arco.

3.4. Sobre a tardia aparição de composições para violino solo no Brasil

Os prelúdios de Flausino Vale estavam sob suspeita de serem dos mais antigos documentados no Brasil (FRÉSCA, 2008, p.112). Contudo, este álbum de Caprichos de Marcos Salles é anterior ao início da produção de Vale. Se considerarmos a opinião de Carl Flesch à forma sonata para violino desacompanhado como uma crítica à escrita polifônica, o gênero curto monódico de Salles antes complementa as observações apontadas por Flesch relacionadas ao gosto europeu da primeira metade do século XX.

A insistente indagação atual é sobre o tardio registro de composições solo no Brasil para violino (PAULINYI, 2010a, p.1101). Maria Alice Volpe (1995, p.51-76) cita representantes brasileiros conectados ao Conservatório de Paris em meados do século XIX, cuja tradição compositiva sugere a possibilidade de se encontrar mais obras antigas brasileiras para violino solo. Pesquisas neste sentido podem aprofundar a compreensão da história musical brasileira e expandir o diálogo com a comunidade internacional.

Camila Frésca (2008, p.136) percebeu a necessidade de estudar a relação musical de Marcos Salles com Flausino Vale, visto que os dois eram amigos e conservaram grande admiração um pelo outro. No próximo capítulo, a comparação da cadência de Salles à Sonata de Tartini com a cópia revisada de Flausino Vale ilustrará essa amizade e realçará as diferenças estilísticas entre os dois. Serão analisadas algumas obras representativas da produção de Flausino ainda não abordadas por outros pesquisadores.

No anexo, encontrar-se-á a listagem das obras de Flausino Vale conhecidas até o momento da elaboração desta dissertação. O catálogo completo das obras de Marcos Salles pode ser encontrado no livro de Marena e Vicente Salles (2010), juntamente com sua detalhada biografia.

"Meus amigos são aqueles que frequentam o Ideal; ali, caro amigo, nós nos reconhecemos, e devemos sempre fazê-lo..."

da carta de Liszt para Ödön Mihalovich.

4. Flausino Vale

A detalhada biografia de Flausino Vale elaborada por Camila Frésca (2008) será aqui resumida cronologicamente para facilitar a consulta e contextualização de suas obras. São acrescentadas informações sobre seu violino e possíveis explicações sobre a circulação restrita de suas composições. A história de seu intercâmbio artístico será exemplificada pela sua amizade com Marcos Salles. A origem francesa da escola violinística de Flausino será rastreada na listagem geral de sua obras (listagem expandida e anexada a esta dissertação). Serão divulgadas algumas de suas obras representativas que mostram seu domínio do violino solo e influência da técnica composicional baseada em variações de fórmulas instrumentais. Tais obras, escolhidas dentre as recentemente divulgadas pela sua família, são:

- a) dois temas com variações originais: "A minha estrela polar" e "Variações sobre a canção Paganini";
- b) transcrições de sons da natureza;
- c) transcrição da "Casinha Pequeninha" atribuída a Bernardino Belém de Souza por Vicente Salles (2005, p.137-146).

4.1. Memória biográfica

Flausino Rodrigues Valle nasceu em Barbacena (MG) a 6 de janeiro de 1894, filho de Francisco Hermenegildo Rodrigues Valle e Augusta Campos Valle. Casado com Abigail em 1928, teve três filhos: Guatémoc, Huáscar e Arakén.

Iniciou na arte do violino em 20/2/1904 com o tio, João Augusto de Campos, discípulo de Manuel Joaquim de Macedo, terminando os estudos em quatro anos e meio tocando os Caprichos de Paganini e os estudos de Gaviniés. O tio abandonou definitivamente o violino em 1912 para se dedicar ao comércio de laticínios no Rio de Janeiro.

Flausino Vale decidiu mudar-se para Belo Horizonte em 1912 para completar seus estudos de colégio. Trabalhava tocando violino em festas, casamentos e no cinema mudo. Terminado o ginásio, matriculou-se na Faculdade de Engenharia, curso do qual desistiu em 1917.

Antes de ingressar na Faculdade de Direito, foi ao Rio de Janeiro para tentar impulsionar sua carreira artística em agosto de 1918. Conseguiu sucesso trabalhando no cinema Palais como primeiro violino, mas fugiu da cidade 20 dias depois por causa da epidemia de gripe espanhola, a influenza A, que assolou o mundo e fez 18 mil vítimas na capital carioca. Voltou ao Rio de Janeiro em setembro de 1922 apenas para prestar provas de teoria e solfejo, provavelmente no Instituto Nacional de Música, atualmente a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde se classificou no último ano.

Formou-se em Direito no final de 1923, exercendo a advocacia até março de 1943. Entretanto, sua dedicação à música foi ininterrupta. Em 1934, já reconhecido por seu destaque musical, recebeu a cátedra da História da Música e do Folclore Nacional por Levindo Furquim Lambert, diretor do Conservatório Mineiro de Música em Belo Horizonte. Empenhou sua vida nesta disciplina, publicando "Elementos de folclore musical brasileiro" em 1936 e "Músicos Mineiros" em 1938. Flausino recebeu forte apoio do musicólogo Curt Lange para criar e participar na Comissão Mineira de Folclore em 1948. Entre outros trabalhos escritos, encontram-se artigos sobre música e também um livro de poesias. Não obstante adquirir fama no violino, teve poucos alunos no instrumento. Na realidade, deu aulas

sistemáticas de violino apenas durante 6 meses por ocasião do licenciamento do catedrático George Marinuzzi.

Desde o início da Sociedade de Concertos Sinfônicos em 1925, Flausino foi *spalla*, cargo que exerceu por uma década, chegando a apresentar concertos como solista. Seu primeiro recital de salão, solo, em Belo Horizonte aconteceu apenas em 1935, no qual incluiu composições próprias e de outros brasileiros, como a cadência à Sonata de Tartini de Marcos Salles. Sucederam-se outras apresentações sempre muito bem recebidas pela crítica da imprensa (FRÉSCA, 2008, p.49-56). Iniciou-se em 1933 a amizade com Marcos Salles ⁴⁰, que muito se esforçou em introduzir Flausino no meio cultural carioca, convidando-o, inclusive, a se apresentar em um dos saraus realizados na casa de Edgardo Guerra. Os violinistas locais, inicialmente menosprezando o colega mineiro por considerarem-no "caipira", tiveram que reconsiderar ao ouvir, admirados, a beleza de sua arte.

Conseguiu publicar algumas de suas composições e transcrições, como os famosos prelúdios característicos e concertantes para violino solo: "Batuque", "Casamento na Roça" e "Ao Pé da Fogueira". Esta última obra ganhou notoriedade internacional após a reedição de Jascha Heifetz na qual acrescentou uma parte de piano, gravando a obra em 1945 e promovendo-a entre seus alunos. Publicou algumas outras obras pequenas, tanto para violino quanto para canto, com acompanhamento de piano. Entretanto, a maioria das suas composições e arranjos permaneceu em seu uso pessoal na forma de manuscrito, apesar de algumas obras terem sido duplicadas por copista profissional.

No início de 1944, voltou ao Rio de Janeiro para compor banca, juntamente com Marcos Salles, no concurso à cátedra de violino e viola na Escola de Música da Universidade Federal. É talvez por essa época que Flausino tenha simplificado a ortografia de seu próprio sobrenome para Vale em muitos de seus manuscritos, possivelmente na ocasião

⁴⁰ Vide SALLES e SALLES, 2010, p.88, complementado por entrevista aos autores por ocasião da elaboração do prelo de seu livro.

da reforma ortográfica brasileira de 1943, em vigor até 2012 pela lei nº.5.765 de 18 de dezembro de 1971.

Flausino trabalhou no cinema mudo de 1912 a 1923. Na década de 1930, as rádios apareceram gerando novas oportunidades de trabalho. Apesar de bem recebido na Rádio Guarani em Belo Horizonte, não conseguiu grande penetração na programação cultural do Rio de Janeiro em 1947, onde permaneceu cerca de três meses. Entretanto, a ocasião foi frutífera para cultivar a amizade com Villa-Lobos e outras personalidades cariocas.

No final de 1953, o musicólogo Andrade Muricy propôs-lhe inscrição em uma das quatro vagas da Academia Brasileira de Música. Apesar do encorajamento do crítico musical Celso Brant, Flausino Vale recusou o convite pela precariedade de sua saúde. Veio a falecer em 4/4/1954 em Belo Horizonte.

Guatémoc guarda o violino do pai, que traz uma surpreendente assinatura do Flausino Vale rabiscado no verniz do fundo do violino, próximo ao braço. Tal violino encontra-se em bom estado apesar do desuso. As cordas haviam sido renovadas, bem como o cavalete, o que permite tirar-lhe um som limpo. Entretanto, o arco pode ter uma história particular.

As partituras de Flausino Vale tiveram circulação restrita possivelmente por quatro razões:

- 1) ter iniciado tardiamente a compor, constatando-se que a maioria de seus prelúdios foi escrita a partir da década de 1930 (FRÉSCA, 2008, p.90);
- 2) devido ao estado manuscrito da maioria de suas composições;
- 3) não ter atuação significativa no ensino do violino;
- 4) não ter fluência em inglês, de acordo com depoimento de Murillo Giannetti (FRÉSCA, 2008, p.144), dificultando as ações de publicidade de suas peças quando da vinda de importantes violinistas americanos ao Brasil.

O fato de não ter fluência em inglês pode ter dificultado os contatos com violinistas estrangeiros vindos ao Brasil. Se a cultura francesa era a dominante entre as décadas 1860 e 1880 no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro (MAGALDI, 2004, p.3), o início do século XX ofereceu uma diversificação cultural maior, enfraquecendo a hegemonia da língua francesa. Baseado na listagem coletada pela Frésca (2008, p.153-155) dos violinistas que se apresentaram em algumas salas importantes no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte no período de 1940 a 1960, estima-se que apenas 15% dos violinistas eram da França, tendo sido a maioria de norte-americanos. Isso é um indício de baixa influência cultural francesa no Brasil já na década de 1940, época de grande produtividade musical de Flausino Vale.

Certamente, era-lhe custoso arcar sozinho com as despesas de impressão ou de cópia, apesar de continuamente almejar a publicação do conjunto completo de suas composições para violino só (FRÉSCA, 2008, p.91). Talvez a dificuldade das peças acima da média não justificasse uma edição comercial para publicação local. Apesar disso, sua peça "Ao pé da fogueira", publicada pela editora Carlos Wehrs em 1937, ganhou certo prestígio internacional quando chegou às mãos de Jascha Heifetz, que a reeditou em 1945 com um inventivo acompanhamento de piano pensando tratar-se de obra de autor falecido (FRÉSCA, 2008, p.144). Jascha Heifetz gravou a obra com Emanuel Bay em 29/11/1945 pela World Broadcasting Decca Studios, NYC. Flausino Vale emocionou-se quando recebeu, de Levino Lambert, a notícia de que o famoso violinista havia gravado sua peça (FRÉSCA, 2008, p.58); travou contato com Heifetz e finalmente dedicou-lhe o prelúdio "Pai João" e as Variações sobre a "Canção Paganini" da Opereta "Paganini" de Franz Lehár. Neste momento, não é possível determinar se as dedicatórias correspondem à época da composição (principalmente para os casos de dedicatórias alteradas), mas as datas geralmente correspondem às primeiras

versões, mesmo no caso de substanciais modificações posteriores. Também não é verdade que Vale teria corrigido Heifetz, ensinando-o a tocar sua peça "Ao Pé da Fogueira", como se conta a história no meio musical europeu. Este fato aconteceu com Zino Francescatti, testemunhado por Murillo Giannetti em 1948 (FRÉSCA, 2008, p.61, 143-144).

Outro exemplo notável da tentativa de divulgação pelo próprio autor foi contado por Ruggiero Ricci. Encontrei-o numa masterclass no festival de Dartington (Totness, Inglaterra) em julho de 1997, onde pediu-me que lhe apresentasse algo que ele não conhecesse. Entretanto, os prelúdios de Flausino Vale não o surpreenderam: Ricci conhecia as peças e contou que uma delas era-lhe dedicada! Referia-se ao prelúdio 17, "Viola Destemida". A incorporação de uma obra de Vale por Ruggiero Ricci precisa ser acrescentada à listagem encontrada por Frésca (2008, p.150).

A maior parte da obra de Flausino Vale permanece inédita e se disseminou por meio de cópias. Com a difusão da tecnologia de fotocópia a partir da década de 1950, os violinistas mais próximos de Vale iniciaram a divulgação de suas obras, formando acervos particulares.

A próxima seção ilustra a disseminação de partituras por meio do contato pessoal de Vale com outros violinistas, particularmente no caso de sua amizade com Marcos Salles.

4.2. A amizade entre Flausino Vale e Marcos Salles transposta à partitura

Marcos Salles e Flausino Vale eram, aproximadamente, de uma mesma geração, sendo o primeiro nove anos mais velho. A carreira dos dois, entretanto, foi muito diferente. Marcos Salles iniciou a carreira com estudos na Europa, voltando ao Brasil para se estabelecer como professor e artista reconhecido pelo domínio do arco. Já o Flausino Vale raras vezes saiu de Minas Gerais, tornando-se advogado, professor de história da música e folclore, apesar de sempre se destacar como violinista em Belo Horizonte. Entretanto, o

respeito e admiração dos dois foi mútuo. Se foi marcante a atitude de apoio de Salles na tentativa de integração de Vale no ambiente cultural carioca, Flausino também se esmerou em divulgar a obra de Salles em Belo Horizonte. Em seu primeiro e tardio recital solo na capital mineira em 1935, Flausino incluiu a cadência à Sonata de Tartini em Sol menor (cognominada de "*il trillo del diavolo*") de Marcos Salles como peça autônoma.

A edição de Marcos Salles (s.d.) possui 94 compassos, enquanto que a revisão de Flausino Vale possui 98. Logo nos primeiros 5 compassos, Vale substituiu as oitavas por sextas. Pequenas modificações em acordes dos compassos 36, 41, 43 e 94 são insignificantes se comparadas às diversas modificações rítmicas, como as diminuições introduzidas no c.36, acréscimo de 2 compassos por expansão motivica antes da fermata do compasso 48 (c.50 na rev. de Vale), acréscimo de um compasso em c.69 e c.91, além de outra alteração melódica em c.76 (c.79 de Vale).

AL DE
SALLES

3

IVª Corda
passionato e ff

Più presto

segue

Ponta do arco
ppp misterioso

pp

mf

cresc.

sempre

ff diabolico

IIIª e IVª

Largamente

Angustioso

4505

Figura 36: cadência de Marcos Salles à Sonata de Tartini (edição do autor, p.2/2). Fonte: acervo particular de Marena Salles, que autoriza esta divulgação.

Cadência

Para a Sonata - Trillo do Diabo - 5^a

Tartini

Por

Marcos R. de Salles

(Rev. e Sed. por Flausino Vale)

Violino

Bombástico

FF

depois

ritard...

leggero

ritard

accelerando

accl.

tempo

Figura 37: revisão de Flausino Vale da cadência de Marcos Salles à Sonata de Tartini, p.1/3

Handwritten musical score for guitar, showing a revision of a cadence. The score consists of ten staves of music in G major, 2/4 time. It includes various annotations such as *p*, *f*, *ff*, *allarg. molto*, *Espressivo*, *rit. molto*, *relampagos*, *pesante*, *ten. confisi*, and *falão guilhermina setenica*. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes fingerings and breath marks.

Figura 38: revisão de Flausino Vale da cadência de Marcos Salles à Sonata de Tartini, p.2/3

4.3. Escola violinística de Flausino Vale

A formação violinística de Flausino Vale deu-se diretamente pelo tio materno João Augusto de Campos durante 4 anos, dos 10 aos 14 anos de idade, quando completou os estudos dos Caprichos de Paganini e Gaviniès. João Augusto de Campos foi discípulo de Manuel Joaquim de Macedo, sobrinho do escritor Joaquim Manuel de Macedo.

Manuel Joaquim de Macedo⁴¹ (Cantagalo, RJ, 1847; Cataguases, MG, 3/12/1925), escolhido para ser patrono da cadeira n. 21 da Academia Brasileira de Música por Villa-Lobos⁴², residiu na Europa entre 1862 e 1871, fazendo seu aprendizado artístico na Bélgica, no Real Conservatório de Bruxelas, onde estudou harmonia e composição com o diretor do Conservatório François-Joseph Fétis (1784-1871), violino com Hubert Léonard (1819-1890) e Henri Vieuxtemps (1820-1881), obtendo medalha de ouro. Se for verdade que Macedo se aperfeiçoou no violino com Joseph Joachim (1831-1907) e Charles Auguste de Bériot (1802-1870) como indicado por Reis (1993, p.132), foi provavelmente com aulas informais, visto que De Bériot estava afastado do conservatório desde 1852, e Joachim trabalhou em Hanover até 1865 e em Berlim a partir de 1868. Segundo Stowell (1992, p.62-64), Léonard foi o principal professor de violino no Conservatório de Bruxelas entre 1848 e 1867. Vieuxtemps só voltou a ensinar oficialmente em Bruxelas em 1871 (até 1879).⁴³

Por esta datação europeia de Stowell, Léonard pode ter sido o principal formador do Macedo na técnica violinística. Hubert Léonard foi proeminente aluno de François Habeneck (1781-1849), de François Prume (1816, Stavelo; 1849, Liège) e um dos melhores

⁴¹ **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular.** São Paulo, Art Editora, 1977. Disponível em <http://www.revivendomusicas.com.br/biografias_detalhes.asp?id=339> Acesso em: 18/9/2009.

⁴² Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/patr21.htm>> Acesso em: 17/9/2009.

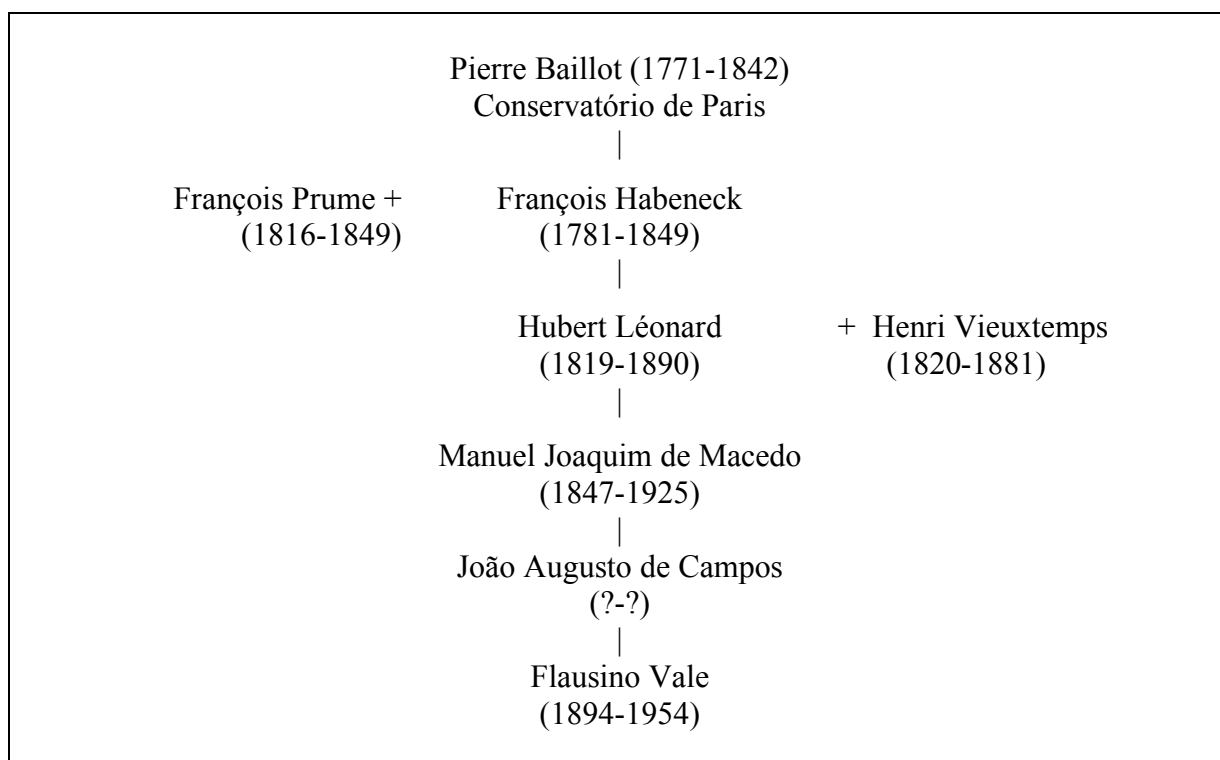
⁴³ O ano de 1871 foi sublinhado para indicar possível delimitação de seus estudos e início de atividades profissionais, bem como verificar relacionamento com as aulas de Vieuxtemps.

amigos de Vieuxtemps. Escreveu centenas de obras, principalmente para violino solo e música de câmara, utilizando bastante o termo "peças características" que Flausino Vale também adotou para cunhar seus prelúdios. Esta suposta origem do termo "característico" complementa a dissertação de Camila Frésca (2008, p.106-116, 136), que fez um levantamento minucioso sobre a origem e aplicação do termo "prelúdio" e sua opção em vez de "estudo" ou "capricho".

Habeneck é lembrado pela introdução da música de Beethoven à audiência francesa. Foi diretor da orquestra de estudantes do Conservatório de Paris, onde ele mesmo foi aluno de Pierre Baillot (1771-1842). Realmente, Flausino Vale citou e transcreveu obras de Baillot, notando-se sua admiração por aquela escola violinística. Também se encontram, no acervo reunido de Vale, cópias manuscritas de obras dos mestres citados nesta genealogia acadêmica: João Augusto de Campos, Vieuxtemps, Léonard.

Ao voltar para o Brasil, Macedo transferiu-se para Cataguases em 1883, onde possivelmente o tio de Flausino pôde estudar com ele junto com seu pai, embora João Augusto de Campos tenha abandonado o violino posteriormente para se dedicar ao comércio. A próxima tabela resume esta ligação de Flausino Valle à escola dita franco-belga, herdeira da tradição francesa do conservatório de Paris combinada ao estilo extravagante de Paganini cultivado por Charles De Bériot. Notáveis representantes daquela escola foram Ysaÿe (1858-1931) e Emile Sauret (1852-1920), os quais estudaram com Vieuxtemps. Curiosamente, Sauret lecionou na Royal Academy of Music (1890-1903) e no Trinity College of Music (1908) em Londres, cidade em que Macedo foi muito bem recebido, tendo sido inclusive *spalla* da importante orquestra do Covent Garden duas décadas antes (talvez entre 1867 e 1871, período ao qual não se tem informação de seus professores, indicativo de vida profissional intensa).

Tabela 8: genealogia da escola violinística de Flausino Vale.



Flausino Vale teve poucos alunos de violino e por períodos de apenas alguns meses; não deixou, portanto, seguidores diretos na arte do violino. Contudo, ele era muito conhecido no meio musical e teve muitos alunos nas aulas de História da Música. Por exemplo, os pais do meu professor Ricardo Giannetti estudaram com Flausino Vale no antigo Conservatório Mineiro, hoje Departamento de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ricardo Giannetti, antes de estudar em Zürich (Suíça) com o violinista argentino Ricardo Odnoposoff (1914-2004) da escola de Carl Flesch⁴⁴ (1873-1944), foi aluno do eminente violinista húngaro Gábor Buza⁴⁵ (1903-1982) que havia emigrado ao Brasil na década de 1940 em virtude da Segunda Guerra Mundial. Buza conheceu pessoalmente Flausino Vale, fazendo questão de incluir algumas composições suas nos repertórios de seus alunos (LAGES, 2008, p.60). Foi Ricardo Giannetti quem primeiro me passou cópias das partituras de Flausino Vale, os prelúdios da "Suíte Mineira", logo depois de surgir a gravação

⁴⁴ Odnoposoff estudou com Flesch entre 1928 e 1931 no *Hochschule für Musik* em Berlin.

⁴⁵ Também da escola de Flesch e Zsolt. *Buza*, literalmente traduzido do húngaro, significa trigo.

de Jerzy Milewski interpretando a maioria dos prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale. O disco de vinil gravado por Milewski (1984), reeditado em CD na década de 1990, constitui-se referência para os brasileiros. O bonito encarte deste vinil foi o primeiro a difundir os dados biográficos de Flausino Vale. Este LP também difunde as únicas gravações do próprio Flausino Vale, conforme informação de Marena Isdebski Salles:

O violinista Jerzy Milewski realizou a proeza de gravar os Prelúdios para violino solo de Flausino Vale no LP MMB-84.045, selo Funarte, lançado em 1984. Editou também o livro *Flausino Valle, o Paganini Brasileiro*, reunião de textos e documentos sobre o compositor e um compacto reproduzindo a única lembrança fonográfica que ele [Flausino] nos legou, disco Victor n. 33540, gravado em 1931 e lançado em 1932, contendo no lado A: Repente e Batuque [para violino] (matriz 65232) e no lado B: A volta ao rancho [para violão] (65393), conforme discografia Brasileira 78 rpm, ed. Funarte, 1982, vol. 2, p.168. (SALLES, 2007, p.45)

4.4. Sobre a listagem do acervo de Flausino Vale

A pioneira análise dos prelúdios de Flausino Vale por Hermes Alvarenga (1993) foi complementada pela detalhada biografia sobre o compositor por Camila Frésca (2008). A súbita e recente divulgação de dezenas de manuscritos pelos filhos de Flausino Vale necessitou de uma completa revisão e substancial expansão da listagem do acervo do compositor. Mesmo assim, é possível que grande parte do seu acervo ainda esteja inexplorado, principalmente ao se notar a falta da maioria das partes de piano que Flausino deveria guardar consigo, bem como todo seu acervo de repertório internacional, incluindo os LPs que lhe serviram de fontes primárias de transcrições. Devido à impossibilidade de tal satisfatório nível de detalhamento de suas partituras, a organização das obras de Flausino não passa, por enquanto, de uma listagem de uso pessoal deste pesquisador, longe dos sofisticados critérios de catalogação adotados por Maria Alice Volpe (1994b, p.57-66), que se baseou nos

postulados de Barry Brook, que publicou em 1972 seu importante livro "*Thematic Catalogues in Music*".

A listagem geral se encontra anexada, bem como alguns extratos temáticos visando comodidade e agilidade para determinadas consultas. Todas as composições datadas foram feitas em Belo Horizonte, exceto quando indicadas em contrário. Geralmente, as partes de piano estão faltam no acervo, a não ser quando estiver constando por escrito "violino e piano (completo)". A partitura é para violino sem acompanhamento quando estiver indicado "violino só". Quando houver a classificação "violino", presume-se que haja uma parte de piano desaparecida. Entretanto, parecia ser costumeiro, em sua época, apresentar a melodia mesmo sem o acompanhamento, se necessário.

Em momento algum tive acesso aos manuscritos originais de Flausino Vale, infelizmente. Meu acervo foi substancialmente formado por fac-símiles, colecionados inicialmente pelo meu professor Ricardo Giannetti no início da década de 1990; posteriormente, por adições fornecidas pelos filhos do Flausino Vale, Guatémoc e o saudoso Huáscar, pelas pesquisadoras Marena Salles e Camila Frésca.

Muitas partes possuem diversas anotações, algumas possivelmente de violinistas que estudaram as peças. Portanto, nem sempre os rabiscos e indicações de dinâmicas são garantidamente do punho de Flausino Vale. Essa observação é válida inclusive para as observações riscadas constantes desta listagem, que devem ser lidas com cautela.

Quando há cópias extras da mesma música, principalmente com letra diferente, frequentemente há modificações no texto musical. Estes casos são constantes da listagem.

Datas sugeridas por FRÉSCA (2008, p.121-122) foram aqui omitidas pela falta de documentação assertiva. Esta listagem amplia, de um modo geral, as pesquisas de Frésca e Alvarenga, mesmo em se tratando do repertório solo.

A classificação quanto ao grau de interferência na música é a mais confusa. Flausino Vale utiliza três categorias: revisão, transcrição e arranjo. Modernamente, consideram-se tais categorias em ordem crescente de intervenção na obra original:

- 1) revisão: cópia ou edição que preserva ao máximo a partitura original, principalmente altura das notas e ritmos. Aplica-se correções oportunas sobre possíveis erros de cópia, além de pequenas alterações que facilitem a prática da performance. No violino, isso corresponde a ajustes de arcadas e dedilhados.
- 2) transcrição: adaptação de uma obra para ser tocada em outro instrumento. Neste caso, há intervenções para tornar a partitura exequível. Geralmente, são mudanças de oitavas e, talvez, algumas mudanças de notas e ritmos que favoreçam o uso do instrumento a ser utilizado.
- 3) arranjo e adaptação: formas mais livres de transcrição. Em algumas situações, há introdução, alteração e até mesmo troca de conteúdo musical.

Flausino Vale não utiliza este conceito de modo tão definido, fato que se reflete nas próximas páginas. Suas revisões são repletas de notas alteradas e até mesmo acrescentadas. O termo "transcrição" poderia servir para músicas tiradas de ouvido de algum fonograma, mesmo quando para o próprio instrumento.

Esta listagem é útil não apenas para revelar os costumes e gostos sócio-musicais da primeira metade do século XX em Belo Horizonte, mas para comprovar a formação acadêmica de Flausino Vale e sua ligação com a escola franco-belga, objetivo imediato deste estudo.

Nesta pesquisa, serão analisadas obras ainda desconhecidas ou pouco divulgadas, surgidas da comparação desta listagem com as de Frésca (2008) e Alvarenga (1993). Em

virtude do considerável tamanho do acervo considerado, incluir-se-ão apenas algumas peças representativas do repertório para violino solo, classificadas em duas categorias: originais e transcrições (ou arranjos, em conotação ampliada).

4.5. Rastros da escola violinística de Flausino Vale em seu acervo

A listagem das obras de Flausino espelha, de modo contundente, sua escola violinística. Encontram-se:

- 1) a obra original de Flausino Vale "A minha estrela polar", variações sobre uma modinha brasileira de Aureliano Lessa, dedicada "ao insigne violinista João Augusto Campos", em "pálida homenagem" ao seu mestre esforçado. A análise desta peça será exposta mais adiante.
- 2) Fantasia Característica de Macedo sobre temas de [Stanislaw] Maniuszko, op.154, revisão datada de 1925 e dedicada à Branca de Carvalho Vasconcellos. Esta obra parece tratar-se de peça para violino e piano; foge, por conseguinte, ao escopo deste estudo.
- 3) Dueto para violino só de Hubert Léonard. A revisão é, na verdade, um extrato de uma longa passagem solística da Fantasia Característica "Souvenir de Bade" de Léonard.
- 4) ausência direta de Habeneck, que publicou poucas composições, mas foi importante por ter introduzido as sinfonias de Beethoven no circuito musical parisiense. Indiretamente, isso pode relacionar-se com o especial interesse de Flausino com Beethoven, realizando uma interessante adaptação da parte de piano da Sonata a Kreutzer de Beethoven para um segundo violino.
- 5) várias referências a Baillot: cópia ("revisão") do "Estudo de Uníssonos sucessivos" (BAILLOT, 1835, p.386-388, vide figura da p.71), uma adaptação

de um Capricho, além do "processo da chave" aplicado ao Noite Feliz de Franz Grüber e ao Coro de Judas Macabeus de Haendel com a finalidade de reforçar os batimentos de cordas duplas, produzindo um terceiro som.

Aparentemente, Flausino era muito crítico, ao mesmo tempo em que confiava na sua própria capacidade técnica. Em quase todas as suas cópias, mesmo das próprias composições, ele alterava detalhes visando algum incremento violinístico. Isso é perceptível até mesmo em se tratando das obras dos próprios mestres. Por exemplo, o dueto para violino só de Léonard não foi simplesmente copiado por Flausino Vale, mas teve uma curiosa adaptação (ou revisão, como Flausino gostava de registrar) no qual se pode notar o acréscimo de *pizzicato* na mão esquerda na linha 6 do manuscrito de Vale com as linhas 3 e 4 da página 9 da edição da Fantasia Característica op.30 de Hubert Léonard. O trecho copiado por Flausino realmente se torna viável para apresentação solo em virtude do acompanhamento de piano, ou de quarteto, ser discreto, pontual e de alguma redundância.

The image displays a musical score for a violin and piano/orchestra. It consists of six systems of notation, each with a violin part on a single staff and a piano/orchestra part on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. Performance instructions and dynamics are indicated throughout:

- System 1:** The violin part features a complex melodic line with slurs and fingerings (1-5). The piano part provides harmonic support. Dynamics include *crs.* (crescendo).
- System 2:** The violin part begins with a *dim.* (diminuendo) instruction, followed by a *p* (piano) dynamic. It includes a *d-ter.* (diminuendo) marking and a *4rall.* (quarto rallentando) instruction at the end. The piano part starts with a *p* dynamic.
- System 3:** The violin part features a *f* (forte) dynamic and a *press.* (pressing) instruction. The piano part includes a *f* dynamic and a *press.* instruction.
- System 4:** The violin part begins with a *dim.* instruction, followed by a *a tempo.* (al tempo) instruction. It includes a *poco rall: sosten.* (poco rallentando: sostenuto) instruction. The piano part starts with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Figura 40: *Fantasia caractéristique pour violon avec accomp. d'orchestre de quatuor ou de piano* de Hubert Léonard, op. 30, p.9.

rev. por
F. Vale

DUETO PARA UM VIOLINO SÓ

Do "souvenir de Baydn"

H. LEONARD

Andante com mofo

The image shows a handwritten musical score for a violin duet. It consists of ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking "Andante com mofo" and the instruction "espressivo". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. Performance markings are scattered throughout, including "cresc.", "dim. p", "rall.", "pizz.", "presses", "poco rall. sostenuto", "animato", and "f f". The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations visible.

Figura 41: Dueto para violino só da Fantasia Característica op. 30 de Léonard, revisado por Flausino Vale (p.1/2)

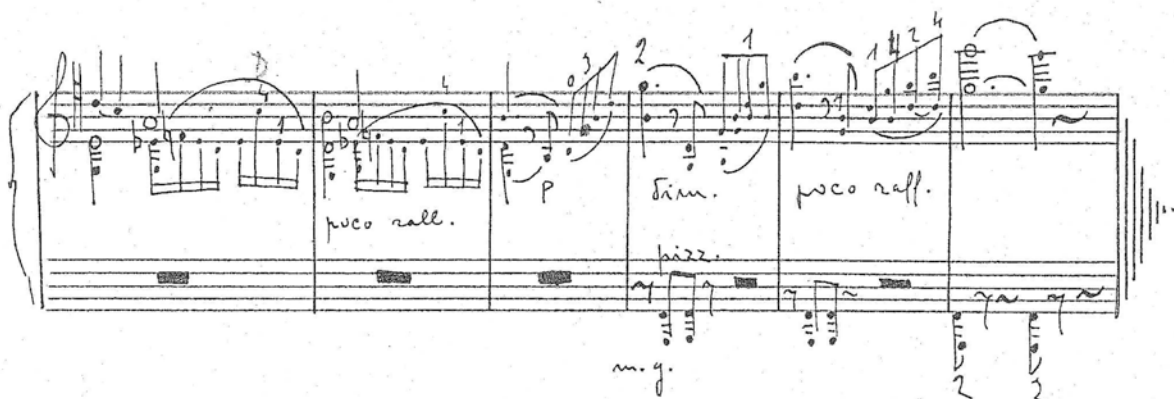


Figura 42: Dueto para violino só da Fantasia Característica op. 30 de Léonard, revisado por Flausino Vale (p2/2)

A seguir, duas obras originais de Vale serão analisadas em comparação ao repertório tradicional da escola franco-belga. O fato de exporem variações sobre um tema revela o procedimento usual adotado pelo compositor, valorizando elaborações instrumentais em vez do desenvolvimento temático.

4.6. A minha estrela polar

Demonstrando profunda gratidão, Flausino Vale compôs as "variações para violino só sobre uma modinha brasileira de Aureliano Lessa ⁴⁶, autor da poesia e provavelmente também da solfa" de "Minha Estrela Polar". Escreveu a seguinte dedicatória: "ao insigne violinista João Augusto Campos, o meu esforçado mestre, esta pálida homenagem".

A peça é escrita em Dó maior, exceto pela última variação em Sol maior. Divide-se em cinco seções: uma introdução de 26 compassos, o tema apresentado em 32 compassos,

⁴⁶ Aureliano [José] Lessa (?1828, Diamantina, MG; ?1861, Serro, MG) foi bacharel em Direito. Suas modinhas foram publicadas postumamente pelos familiares.

primeira variação de 28 compassos, segunda variação de 33 compassos com 4 linhas de cadência, terceira variação de 43 compassos. Em função da excelente qualidade da cópia feita por um profissional, a numeração dos compassos desta música corresponde ao início de cada seção para fins de análise neste estudo.

A introdução apresenta aspectos técnicos que serão explorados nas variações: *tremolo* em cordas duplas com alternância de notas, arpejos (simples e com bordaduras), escalas cromáticas e diatônicas, alguns harmônicos.

A exposição do tema é feita em cordas duplas, aparecendo apenas quatro acordes de três cordas. As quiálteras dos compassos 29 a 31 do tema são um tipo de *bariolage*: correspondem, pois, à técnica violinística de corda dupla, principalmente na mão esquerda, sendo mínimo o movimento angular do braço direito. Tal técnica é muito antiga e remonta às origens do violino: a literatura barroca explorou bem a alternância destas figuras em cordas duplas e triplas (vide figura da Partita III de Bach na p.11).

As variações exploram os dois tipos de *tremolo* existentes no violino:

- a) com alternância de notas, semelhante ao *tremolo* do piano, por exemplo.
- b) sobre uma mesma nota, semelhante ao rulo do tímpano ou o *bisbigliando* da harpa.

Ao Insigne Violinista JOÃO AUGUSTO CAMPOS, o meu esforçado Mestre,
esta pávida homenagem.

A MINHA ESTRELA POLAR

Variações para VIOLINO SÓ, sobre uma modinha brasileira de AURELIA-
ANO LESSA, autor da poesia e provavelmente também da solfa.
Por FLAUSINO VALE

Introdução
Moderato

(en arc)
ad libitum
Vivo
a tempo
Vivo
Vivo
pizz. V.S.

Marca "CLAVE" Nº 3110 Ind. Arg.

Figura 43: Fac-símile de "A Minha Estrela Polar" para violino só, tema com variações de Flausingo Vale (p.1/5)

2

TEMA *MODERATO*

1ª VARIAÇÃO

Fac-símile de "A Minha Estrela Polar" de Flausino Vale (p.2/5)

2ª VARIACÃO
(TREMOLÓ)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff includes the title and tempo marking. The second staff has the instruction 'SUL PONTICELLO'. The third staff has '3^o CRESC.' and 'VOLATA DIM'. The fourth staff has '4-4' and 'pizz'. The fifth staff has 'RALL.' and '(TUTTO L'ARCO) RALL'. The sixth staff has 'pizz.'. The seventh staff has 'pizz.' and 'VIRE'. The eighth staff has 'pizz.' and 'VIRE'. The ninth staff has 'pizz.' and 'VIRE'. The tenth staff has 'pizz.' and 'VIRE'.

(1) Para o sul ponticello ergue-se, bem, o violino e leva-se o arco para a ponta
Marca "CLAVE" Nº 3110 Ind. Arg.

Fac-símile de "A Minha Estrela Polar" de Flausino Vale (p.3/5)

4

FINAL

Fac-simile de "A Minha Estrela Polar" de Flausino Vale (p.4/5)

5

Handwritten musical score for "A Minha Estrela Polar" by Flausino Vale. The score consists of eight staves of music. The first seven staves are filled with dense, repetitive rhythmic patterns, likely for a guitar accompaniment, featuring many beamed eighth and sixteenth notes. The eighth staff shows a melodic line with some rests and a final chord. Below the eighth staff, there are two empty staves. The word "falso." is written in the space between the eighth and ninth staves.

Marca "CLAVE" Nº 3110 Ind. Arg.

Fac-símile de "A Minha Estrela Polar" de Flausino Vale (p.5/5)

O primeiro tipo é explorado na primeira variação inteira: todo em cordas duplas, sendo reservado à corda inferior, mais grave, o *tremolo* com alternância de notas (vide exemplo do Capriccio n.º.6 de Paganini na p.83). O segundo tipo foi utilizado na segunda variação, onde as duas instruções *sul ponticello* acentuam os harmônicos superiores do timbre do violino, criando um efeito de distanciamento muito apropriado com este tipo de *tremolo*. Tal *tremolo* é raramente encontrado na literatura solo, talvez em virtude do demasiado esforço da mão direita não compensar com a pouca projeção sonora resultante. Nesta variação, também todo em cordas duplas, aparecem também algumas indicações de *pizzicato* de mão esquerda⁴⁷ para a nota sol grave completar acordes de três notas.

A parte final da segunda variação contém uma cadência que explora os demais elementos enumerados na introdução: escalas descendentes com bordaduras (aqui, em bordaduras superiores, ao contrário das inferiores da introdução), alguns harmônicos. Harmônicos resultando em saltos de oitava foram utilizados pelo próprio Flausino no Prelúdio XX "Tirana Riograndense".

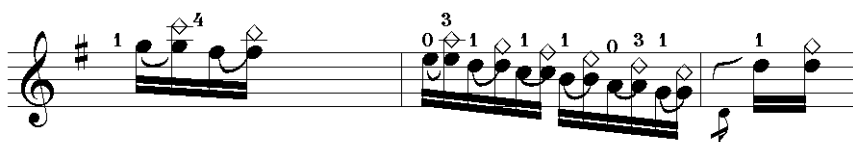


Figura 44: salto de oitavas com uso de harmônicos no *ossia* dos compassos 46-48 no Prelúdio XX "Tirana Riograndense" de Flausino Vale.

As oitavas paralelas e escala final em *pizzicato* de mão direita e esquerda encerram a cadência usando elementos técnicos típicos de Paganini (vide exemplo da variação 9 do Capriccio n.º.24 de Paganini na p.68). Tais elementos descendentes conduzem à última variação em outra tonalidade, Sol maior.

⁴⁷ Utiliza-se comumente o símbolo (+) para *pizzicato* de mão esquerda.

A terceira variação divide-se em duas partes: na primeira (até o c.26), explora o *balzato*; na segunda, o *legato*. Apenas os dois primeiros tempos arpejam cordas triplas, todo o restante da música arpeja as quatro cordas. Flausino usou este mesmo tipo de *balzato* também em seu Prelúdio Tico-Tico de 1926 dedicado a Marcos Salles, imitando o efeito conseguido por Paganini em seu Capricho n.1 *opus* 1.

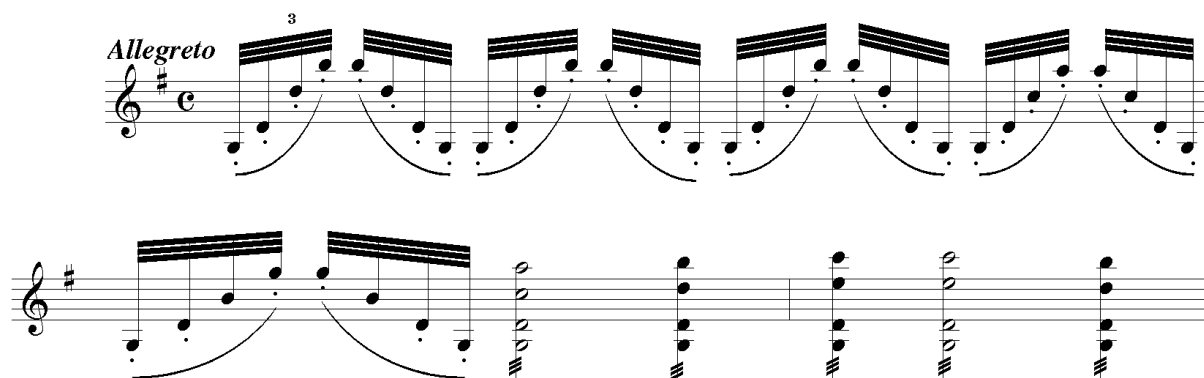


Figura 45: uso do *balzato* no Prelúdio V "Tico-tico" de Flausino Vale (1926), c.1-3 (FRÉSCA, 2008).



Figura 46: uso do *balzato* no Capriccio n.º.1 op.1 de Paganini, c.1-4.

4.7. Variações sobre a canção Paganini.

Esta última [obra] consta de três variações malabarísticas, e termina com uma frase, com o arco *sotto le corde...* para pegar a 4^a. corda e a prima, ao mesmo tempo. Um álbum com estas músicas serviria não só para serem executadas em concerto, como, principalmente, constituiriam ótimos estudos, pois nelas o violino ascende à categoria de instrumento autônomo, dispensando acompanhamento, vale dizer, bastando a si próprio, o que requer elevada e segura técnica. (Vale *apud* FRÉSCA, 2008, p.101).

A canção "Paganini", uma pequena ária em Mi **b** maior da opereta homônima do compositor húngaro Franz Lehár (1870-1948), foi utilizada como tema por Flausino Vale na tonalidade de Sol maior. Com 115 compassos, o manuscrito não está datado, mas deve ser da década de 1930 visto constar na relação das "adaptações de músicas alheias" de 1940 (FRÉSCA, 2008, p.100-101) enviada ao Francisco Mignone na intenção de conseguir apoio para publicação. É dedicado a "Jascha Heifetz – o Paganini do Século XX". O esquema geral da peça confirma o processo composicional de Flausino pela sequência de repetições temáticas que se distinguem "antes pela variedade de recursos violinísticos que pela manipulação do material temático propriamente dito" (ALVARENGA, 1993, p.22).

Flausino enumerou três variações, sendo a primeira (até c.41) a própria transcrição da ária. Não há indicações de andamento, mas os compassos introdutórios devem ser em tempo *moderato* de caráter solene, enquanto a canção (c.8 em diante) é um *alla breve* em *andante* tranquilo. A mesma introdução aparece no c.42 e na coda da variação 2 no c.79 razão pela qual a pulsação da peça inteira pode ser mantida constante em aproximadamente 50 pulsos por minuto.

a Yascha Heifetz,
o Paganini do século XX

Variações sobre a canção "Paganini"

da opereta "Paganini" de Franz Lehár

Flausino Vale

Para violino só

The musical score is written for a solo violin in G major and 4/4 time. It is divided into two sections: N.º.1 and N.º.2.

N.º.1 [Moderato]
Measures 1-42. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The tempo is marked [Moderato]. The score includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3). Dynamics range from *f* to *p*. The tempo changes to [Andante] at measure 4. The piece concludes with a *ten ten ten* marking and a final chord.

N.º.2
Measures 42-46. This section starts with a triplet of eighth notes. It features *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. The dynamics are *p* and *f*. The piece ends with a *4/0* marking and a final chord.

2010 © Ed. Paulinyi

<http://www.Paulinyi.com>

Figura 47: "Variasões sobre a canção Paganini" para violino só de Flausino Vale. Edição de intérprete.

50

53

57

61

64
ten ten ten

69

73

78
f *p* *pp*

83 Nº.3
1 2 3 4 1 2 1 2 1 1 1 2 3

86
talão [restez] 2D

89

92

94 *4 ricochet* *ff sul G*

97

99 *p*

101 *f* *1 ricochet*

103 *ff*

106

109

112 *sotto le corde*

Embora Flausino tenha considerado a peça como adaptação, trata-se realmente de um tema com variações originais. O tema é a transcrição da ária, que por si só também segue o modelo de repetição justaposta adotado por Vale. Lehár apresenta a melodia orquestrada como frase antecedente (c.8-22) terminando na medianta (em modo maior) e o cantor apresenta a repetição (c.23-38) como consequente resolvendo na tônica. Flausino foi criativo ao harmonizar a transcrição com os *pizzicati* de mão esquerda, recurso consagrado por Paganini, principalmente em seu famoso duo para violino solo.



Figura 48: *pizzicati* de mão esquerda acompanhando a melodia no Duo Merveille para violino solo de Paganini (1833), c.1-5.

A segunda parte (c.42-82) repete a ária em harmônicos, muitos dos quais em cordas duplas. Para manter o interesse artístico, as notas longas foram substituídas por escalas cromáticas, arpejos, bordaduras, justapondo ritmos simples com quiálteras.

A terceira parte (c.83-115) repete novamente a ária acrescentando e alterando ornamentações com golpes variados de arcos e intervalos de décimas. Nota-se o emprego enfático de intervalos de décimas em todos os registros do violino.

A presença de um segundo manuscrito indica alteração nos compassos 65, 67, 75 bem como a substituição das notas Si em colcheias no c.98 por harmônicos de quarta. No c.77, o ritmo é de difícil identificação, para o qual resolvi utilizar a semelhança motivica com o compasso 100. A coda, a partir do c.113, instrui o intérprete a tocar "sob a corda" antecipando, num contexto tradicional, uma técnica experimentalista de caráter

contemporâneo. O objetivo é executar intervalos maiores do que duas oitavas. Essa utilização de *sotto le corde*, rara no violino em virtude da baixa altura do cavalete, aparece na literatura contemporânea principalmente para violoncello e contrabaixo (PAULINYI, 2010b, p.1340). Para os violinistas menos ousados, Flausino indicou uma alternativa mais convencional à coda, em harmônicos simples.

[Ossia]

"Quem não ajeitar com esse processo de meter o arco por baixo das cordas, poderá substituir o trecho por este."

112

Alterações do manuscrito n.º 2 nos compassos 65-67, 75 e 98:

65

66

67

68

75

98

O limitado material a que tiveram acesso os pesquisadores anteriores apenas poderia sugerir que Flausino Vale subutilizasse a técnica moderna, em face da ausência de intervalos de décima e harmônicos duplos artificiais, por exemplo (ALVARENGA, 1993, p.64). A composição destas variações torna necessária uma reavaliação da técnica violinística de Flausino, bem como a inserção integral de suas obras no repertório brasileiro e internacional. As "variações sobre a canção Paganini" justificam ao Flausino Vale o título de "Paganini brasileiro" dado por Villa-Lobos, uma vez que ele surpreendia o ouvinte explorando toda a técnica violinística moderna, inclusive com intervalos de décimas e com harmônicos artificiais em cordas duplas, além de introduzir a técnica *sotto le corde*, antecipando um recurso de técnica expandida característica das músicas contemporâneas.

4.8. Coleção de transcrições sonoras da natureza e do ambiente

Entre os trabalhos escritos de Flausino Vale, encontram-se quatro páginas⁴⁸ de transcrições de sons da natureza e barulhos cotidianos. O conjunto (anexado ao final desta dissertação) não tem título, nem forma um álbum ordenado que pudesse ser considerado como catálogo. As transcrições contém sons de grilos, aranhas, seriema, jaó, perdiz, capoeira ou uru (formas n.1 e n.2), araponga ou [f]erreiro, bico de ferro, pombinha do campo, tico-tico, peixe-frito ou saci, irerê, galinha, galo, peru, gato, cachorro, carro de bois, porteira, tambor, codorna, asno.

Neste álbum, encontramos transcrições efetivamente utilizadas em seus prelúdios: porteira, tico-tico, tambor. Contudo, não é possível afirmar se a inclusão das transcrições foi anterior ou posterior à composição das obras. Além disso, surpreende que pouco deste

⁴⁸ Uma das páginas do fac-símile corresponde a uma montagem de outro caderno, sem material novo em relação às outras.

material recolhido tenha sido utilizado em suas composições. Talvez ele estivesse reservando as transcrições para futuras composições. Os próximos exemplos ilustram o uso de transcrições sonoras da natureza e do ambiente.

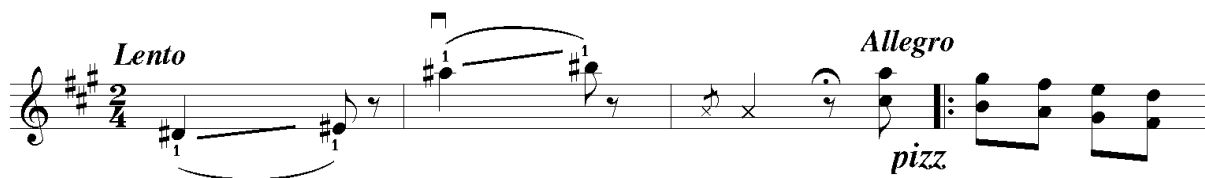


Figura 50: barulho de porteira usada no início do Prelúdio XIV "A porteira da fazenda" de Flausino Vale (1933), c. 1-4.

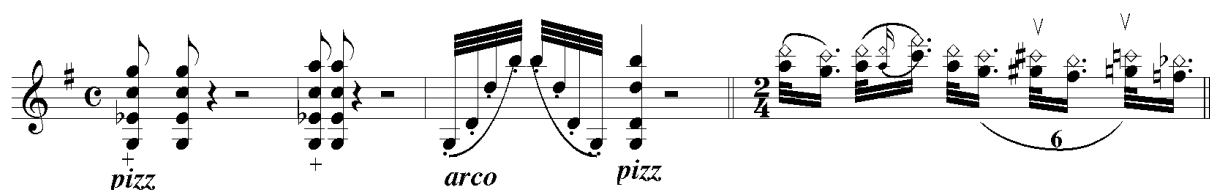


Figura 51: canto do tico-tico no final do Prelúdio V "Tico-tico" de Flausino Vale (1926), c. 28-31.



Figura 52: inserção do canto do tico-tico no c.3 do início do arranjo de Flausino Vale sobre o "Tico-tico no fubá" de Zequinha de Abreu.

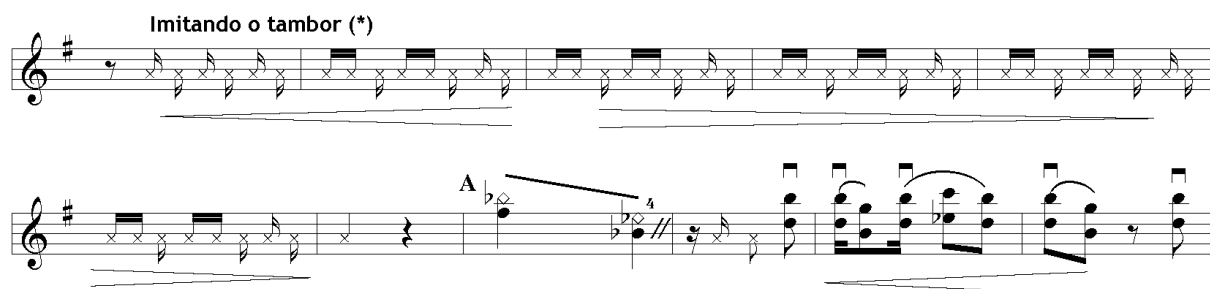


Figura 53: tambor e barulho de fogo de artifício no Prelúdio XVIII "Pai João" de Flausino Vale, c.19-29.

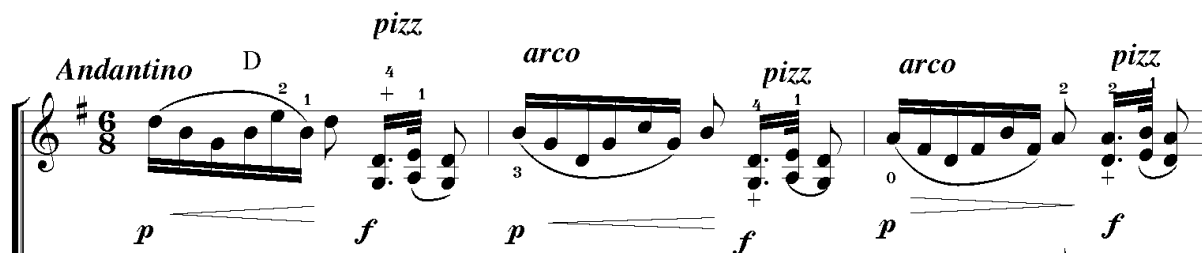


Figura 54: sinos de igreja por meio de *pizzicato* no Prelúdio XVI "Requiescat in pace" de Flausino Vale.

Na história da música, são comuns os sons da natureza servirem de motivo para criação de obras musicais. Desde "*Le rappel des oiseaux*" de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) até Schoenberg, passando por Vivaldi, Haydn e Beethoven, dezenas de compositores importantes sorveram da natureza seus elementos inspiradores.

Robert Fallon (2005) destaca a catalogação sistemática de cantos de pássaros por Olivier Messiaen (1908-1992). Posto que a publicação de seu "*Catalogue d'oiseaux*" para piano seja de 1953, várias obras anteriores inserem cânticos de pássaros em seu texto musical. Fallon percebe nisso uma resposta alegre de Messiaen ao sofrimento modelado pelas guerras mundiais na Europa no século XX. Daquele modo, os pássaros trariam paz, em algumas obras, ou significariam que a criação conduz à sabedoria divina, em um contexto alinhado à tradição da Igreja Católica.

A distância geográfica da Europa em relação ao Brasil preservou bastante esta nação dos horrores das duas guerras mundiais. Por conseguinte, os elementos da natureza, por si só bastante diversos, não adquiriram os mesmos significados. Flausino tampouco utilizou as transcrições de pássaros e outros sons como elementos motivadores da composição, mas apenas os agregou em suas composições, geralmente inserindo-os no início e no final de algumas músicas. A transcrição de sons da natureza, neste caso, pode ser mais bem compreendida somando-se às características rurais e patrióticas expressas nos títulos de seus

prelúdios e às tradições pictóricas e literárias da elite cultural brasileira do início do século XX. No total, a obra de Flausino Vale assume o perfil paisagista apontado por Maria Alice Volpe (2001) como um símbolo de identidade nacional de grande força ideológica pela adesão de compositores como Carlos Gomes, Henrique Oswald, Francisco Braga e Villa-Lobos.

4.9. Sobre arranjos e transcrições de Flausino Vale e o exemplo de "A Casinha Pequeninina"

Entre as obras de Flausino Vale, encontram-se versões diversas dos próprios prelúdios de sua autoria. Tais versões são variantes, às vezes com alterações substanciais de grandes trechos. Contudo, as variações têm sua importância dentro do conjunto da obra do autor. Leo Treitler (1993, p.491-496), ao questionar o objeto primordial da apreciação musical, surpreende-se com a grande diversificação proporcionada pelas variantes composicionais introduzidas tanto pelos compositores quanto pelos intérpretes.

Especificamente sobre o valor da transcrição, encontram-se referências muito antigas a respeito. Por exemplo, Putnam Aldrich (1949) lista todas as transcrições de J.S. Bach dentro de duas categorias:

- a) transcrições (arranjos) de obras próprias para ampliar o público-alvo;
- b) transcrições de outros compositores para adaptá-las ao uso próprio, às vezes agregando valor artístico por meio de variações e ornamentações.

Aldrich (1949, p.26) aponta o alto valor musical dos arranjos da primeira categoria, mas destaca as surpreendentes experiências que Bach fazia com as obras da segunda categoria, o que certamente contribuiu para a melhoria do próprio processo

composicional. Pode citar-se também Carl Czerny (1842) a favor deste argumento, que considerava a arte da transcrição importante para o próprio aprendizado composicional.

A grande maioria de transcrições de Flausino Vale encontra-se nesta segunda categoria porquanto ele adaptava o repertório para suas necessidades práticas imediatas, ou seja, apresentação de violino *solo* com acompanhamento de piano (às vezes "piano *ad libitum*"). Obras enquadradas na primeira categoria poderão ser aprofundadas em pesquisas posteriores. Para encerrar esta dissertação, irei exemplificar o procedimento transcricional de Flausino com uma música de curiosa história.

"A Casinha Pequeninina" foi considerada, desde cedo, música folclórica sem autoria conhecida. No caso das transcrições de Vale, ele apenas indicou a fonte como sendo um arranjo de Radamés Gnattali (1906-1988). Vicente Salles (2005, p.137-146) é o pesquisador responsável pela indentificação da autoria do *schottisch* "A Casinha Pequeninina", atribuindo-a ao carteiro paraense Bernardino Belém de Sousa.

Bernardino Belém de Sousa, tido como bom violonista e seresteiro, foi aluno da professora Maria José Müller (1877-1960), pianista diplomada pelo antigo Conservatório Carlos Gomes em Belém. Bernardino não possuía piano, o que o levava a escrever suas músicas no piano da professora, inclusive este famoso *schottisch* que se adaptou bem à modinha. Bernardino dominou o piano a ponto de tocar em bailes e realizar viagens como pianista de navios do Lloyd Brasileiro na cabotagem entre o Rio de Janeiro e Belém. Tais viagens o colocaram em contato com os estilos e tendências da música popular carioca.

Considerando os custos de impressão de partituras do início do século XX, seria de se esperar que a edição de "A casinha pequeninina" pela casa José Mendes Leite, impresso na Alemanha por volta de 1902, fosse o início de uma jornada vitoriosa. A melodia, que já era famosa quando se decidiu imprimi-la, foi gravada duas vezes em 1908, às quais se sucederam várias outras gravações e até a produção de um filme por Mazaroppi. Infelizmente, a edição

apareceu anônima! A identificação do autor foi possível pelo rastreamento de informações na pequena publicidade impressa na partitura original que conduz "a outras obras do mesmo autor, os tangos 'No Cavaquinho' e 'Minha Terra' ". O exemplar de "No Cavaquinho" encontrado por Vicente Salles (2005, p.138) confirmou a autoria de Bernardino.

Há duas edições originais de "A casinha pequenina" conhecidas: uma no acervo Mozart de Araújo na biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, outra na Coleção Vicente Salles do museu da Universidade Federal do Pará.

A autoria da letra continua um mistério. Dentre outras versões, Vicente Salles (2005, p.139-140) transcreve a poesia publicada por Júlia de Brito Mendes em 1911:

"Não te lembras da casinha
pequenina
onde o nosso amor nasceu!

Tinha um coqueiro do lado
que coitado
de saudade já morreu.

Não te lembras, oh morena,
da pequena
Casinha onde te vi,
Daquela enrome mangueira
altaneira
onde cantava o bem-te-vi!

Não te lembras do cantar,
do trinar
do mimoso rouxinol
que contente assim cantava,
anunciava
o nascer do flâmeo sol.

Não te lembras das juras

E perjuras
que fizeste com fervor;
daquele beijo demorado,
prolongado,
que selou nosso amor!"

A título de curiosidade, Salles (2005, p.146) informa que o anonimato desta música permitiu sua incorporação no folclore israelense, gravada num *kibutz* em Israel pelo Coro Israelí com texto diferente em ídiche.

Flausino Vale fez transcrição da "Casinha pequenina" para violino solo provavelmente após copiar ("revisar") o arranjo de Radamés Gnattali (1906-1988). A peça apresenta 18 compassos em duas versões: a primeira com arco e a segunda toda em *pizzicato*, à guitarra. Há ainda outra cópia de Flausino na qual a primeira variante recebe alguns ornamentos adicionais. Ambas reforçam a tese de Vale de que o violino dispensa acompanhamento, visto que as funções harmônicas e o caráter da peça são bem determinados com os recursos exclusivamente violinísticos das cordas duplas, acordes e da harmonia completada por *pizzicato* de mão esquerda.

A casinha pequenina

violino só

[Bernardino Belém de Souza]

Arr. de Walter Schultz

Revisão e ded. por Flausino Vale

Abril, 1943.

Edição de Zoltan Paulinyi, 2010
<http://www.Paulinyi.com>

The musical score is written for a solo violin in 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a slur over measures 1-4 and a *pp* marking under measures 5-7. The second staff continues the melody with *pp* and *f* markings, ending with a *FIM* instruction. The third staff includes a *talão* section with a *V* marking and a *pizz.* instruction. The fourth staff is marked *pizz. arco* and includes fingering numbers 1, 1, 2. The fifth staff concludes with a *D.C. al fine* instruction and includes a *2* marking. The score is annotated with various performance instructions such as *pp*, *f*, *dim.*, *pizz.*, and *arco*, as well as fingering and bowing techniques.

Figura 55: primeira versão do arranjo para violino só de "A casinha pequenina" de Bernardino Belém de Souza por Flausino Vale editado por Paulinyi.

A casinha pequenina

violino *a la guitarra* (sem arco)

[Bernardino Belém de Souza]

Arr. de Walter Schultz

Adaptação de Flausino Vale

Abril, 1943.

Edição: Zoltan Paulinyi, 2010.
<http://www.Paulinyi.com>

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note chords with accents (>) and a dynamic marking of *acc.* at the end. The second staff starts at measure 4, marked *dim.*, and includes a fermata over a measure with the word "FIM" above it. The third staff begins at measure 9 and contains fingering numbers (2, 0, 1) and a dynamic marking of *+*. The fourth staff starts at measure 14 and includes fingering numbers (2, 1, 1, 0, 1, 0), a dynamic marking of *+*, and the instruction "D.C. al fine" above the staff. The piece concludes with a *vibrando* marking and a final chord.

Figura 56: segunda versão (*a la guitarra*, sem arco) do arranjo para violino só de "A casinha pequenina" de Bernardino Belém de Souza por Flausino Vale editado por Paulinyi.

*"Maria,[...]
Canta a canção do lírio e do alecrim,
essa canção que és e que na treva,
na escuridão da carne, andava perto
da imensidade que te invade. E assim
como o imenso te ampara,
ó voz tão clara
que consolas e elevas,
vem, desperta,
matriz da eternidade e d'O sem-fim,
ó mãe de Deus, canta e roga por mim."
O Anjo Anunciador de Bruno Tolentino*

5. Conclusão

O principal objetivo deste estudo é mostrar a influência da escola franco-belga na criação das obras brasileiras para violino solo de Marcos Salles e de Flausino Valle, perceptível pelo estilo de composição explorando técnicas instrumentais modernas consolidadas e pela utilização de fórmulas instrumentais no paradigma franco-belga.

No segundo capítulo, a evolução técnica dos instrumentos e dos instrumentistas revela que a formação das escolas precedeu o forte impulso provocado pela ideologia política revolucionista do final do século XVIII. Para delinear a trajetória das escolas violinísticas, comparou-se a evolução técnica dos instrumentistas baseados em antigos tratados de violino, principalmente os de Geminiani e de Leopold Mozart. O conjunto de partituras para violino desacompanhado oferece documentação adicional importante a respeito da história da técnica de execução. A literatura europeia tem se enriquecido continuamente a partir do final do século XVII. Assim, percebe-se que os violinistas têm buscado crescente diferenciação instrumental, ampliando a extensão das alturas e criando novas possibilidades sonoras com sofisticados golpes de arco. Para isso, a técnica da mão esquerda foi alterada gradativamente no século XVIII, bem como a montagem do violino principalmente no calibre e no material

das cordas, no desenho do cavalete, da barra harmônica e da alma, e no comprimento e ângulo do braço do violino e das características do espelho.

Os tratados de Francesco Geminiani e de Leopold Mozart encharcam-se de distintos ideais estéticos, abrangendo o estilo da música até os principais aspectos técnicos do violino. Geminiani parece mais conservador, ao buscar a agradabilidade, expressão e rivalidade com a perfeição da voz humana. Leopold Mozart, por outro lado, buscou o aprimoramento do ensino e o estabelecimento de um bom gosto e de um bom estilo musical. A comparação dos dois tratados retrata um cenário de transição da técnica violinística em meados do século XVIII: da "antiga" para a "moderna franco-belga", usando os termos atuais. A escola antiga utilizava arcos despadronizados, alguns até necessitando do apoio do polegar na crina junto ao talão; a mão esquerda tinha movimentação mais restrita por segurar o violino além de digitar as cordas. A escola moderna padronizou o comprimento e angulação do braço do violino, alterou cordas e incentivou o uso do arco "Tourte", conjunto de modificações visando a um som mais potente; padronizou também a forma de segurar o violino com o queixo para liberar a movimentação da mão esquerda.

A escola moderna foi fundada por Viotti por meio da forte organização de seus alunos em torno de ideais comuns (formando uma "escola" propriamente dita). Ao mesmo tempo em que a Revolução Francesa interrompeu as aulas de Viotti na França, a ideologia política favoreceu a implantação sistemática e difusão de seus ensinamentos na Europa inteira pela fundação do Conservatório de Paris, dominado pelos seus alunos de violino os quais também atuaram vigorosamente na área composicional. O início do século XIX, portanto, marca a fundação da escola moderna, encabeçada por Baillot, ajudado principalmente por Rode e Kreutzer, entre dezenas de outros ex-alunos de Viotti. O ideal sonoro do instrumento transitou do timbre doce para o potente, do variado para o padronizado, entre diversos outros

parâmetros. A ideologia política, portanto, catalisou a proliferação de ideais violinísticos parisienses, a moderna escola francesa.

A transição da escola antiga para a moderna foi gradual. Entretanto, a reconstituição da técnica antiga "*chin off*" por Sigiswald Kuijken na década de 1970 visando a melhor interpretação da música antiga estabeleceu uma interessante escola anacrônica inédita na história do violino. De modo independente, Ruggiero Ricci também faz interessantes sugestões à técnica "*chin off*" baseando-se em Paganini. Este perturbador anacronismo tem mostrado resultados artisticamente belos principalmente no Brasil; portanto, merece atenção dos próximos pesquisadores.

Apesar do recomeço centralizado da escola violínista no Conservatório de Paris no início do século XIX, percebem-se ligeiras ramificações estilísticas e posturais (principalmente na mão direita), que podem ser consideradas escolas diferenciadas, como a de Carl Flesch. O contraexemplo da escola alemã foi utilizado para mostrar que é possível traçar distinções entre as escolas, mesmo que consideradas tênues. O estilo polifônico, produto dos ideais estéticos localizados na região da Alemanha, sobreviveu à imposição da escola francesa e não se incorporou às primeiras obras brasileiras para violino solo. Entretanto, o novo milênio apresenta um cenário mesclado em que a beleza da variedade das escolas parece diluir-se com a globalização, assunto que pode ser abordado futuramente.

A introdução do violino no Brasil foi motivada pela religiosidade portuguesa de herança italiana, possivelmente no século XVII. A modernização da escola violinística foi precipitada pela vinda da corte portuguesa no século XIX, que trouxe direta e indiretamente dezenas de excelentes músicos estrangeiros, principalmente italianos. Logo após o retorno da corte a Portugal, a estabilização política na Europa permitiu ao bahiano José Pereira Rebouças ser um dos primeiros a estudar violino no Conservatório de Paris no período de 1828 a 1833. Mesmo com o contínuo desenvolvimento do violino no Brasil, somente no início do século

XX encontramos as primeiras obras para violino solo de brasileiros natos, de Marcos Salles e depois de Flausino Vale; alimenta-se a esperança de que sejam encontradas mais partituras históricas deste tipo. A comparação destas partituras com obras ensinadas no Conservatório de Paris mostra clara influência da escola franco-belga, tanto na técnica quanto no estilo. Por outro lado, nota-se uma busca brasileira por autonomia artística, revelada principalmente pela alternância modal de Salles e pelo estilo paisagista de Vale, além da sua declaração explícita sobre a acensão do violino à "categoria de instrumento autônomo" nas suas Variações sobre a canção Paganini de Franz Lehár. Tal autonomia de ideais, entretanto, em nada contradiz os costumes e gostos brasileiros nem europeus.

O terceiro capítulo divulga integralmente o álbum fac-símile dos primeiros seis Caprichos de Marcos Salles, comentando-o para possível preparação editada da obra. Essa edição não foi aqui necessária por ser o manuscrito autógrafo de boa qualidade e pronta para execução. Mesmo sendo primícias da juventude (1907-9) em Bolonha, seus Caprichos exigem domínio completo da técnica moderna, principalmente de grande variedade de golpes de arco e boa destreza da mão esquerda. Desde cedo, seu estilo se singularizou pela sistemática alternância modal.

O quarto capítulo organiza e acrescenta detalhes biográficos de Flausino Vale aos trabalhos anteriores e divulga composições solísticas recentemente acessíveis, principalmente dois temas com variações que não se agrupam em seu famoso conjunto de prelúdios. Não se deve subestimar o valor artístico das obras (tanto originais quanto de algumas transcrições) de Vale por causa de sua ingenuidade composicional, pelo fato de que a escola franco-belga visava a elaboração instrumental, diferentemente da alemã, que objetivava a elaboração temática. A obra geral de Flausino Vale se enquadra integralmente no paradigma paisagístico e ideológico de identidade nacional explicado por Maria Alice Volpe (2001). Além disso, as novas obras divulgadas de Flausino permitem uma reavaliação de sua técnica, principalmente

ao se analisar o histórico e surpreendente registro do uso de *sotto le corde*, datado à década de 1930, no máximo. A organização da listagem geral das obras de Flausino Vale, em anexo, comprova sua herança técnica e artística franco-belga e possibilita expandir pesquisas sobre a música e sobre costumes sócio-culturais dos mineiros da primeira metade do do século XX.

6. Referências ⁴⁹

6.1. Referências bibliográficas

ALDRICH, Putnam. Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation. **The Musical Quarterly**. v. 35, n.1, janeiro de 1949, p.26-35.

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. **Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale: aspectos da linguagem musical e violinística**. Porto Alegre: Dissertação de mestrado, UFRGS, 1993.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2v.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BAILLOT, Pierre Marie François de Sales. (1835) **The art of the violin**. USA, Illinois: Northwestern University Press. Editado e traduzido por Louise Goldberg. 4ª. ed, 1991. Título original: L'art du violon.

BAILLOT; RODE; KREUTZER. **Metodo di violino compilato dal Signor Baillot**. Torino: Fratelli Reycend & Co., s.d. (ca 1810). Disponível em: <[http://imslp.org/index.php?title=Violin_School_\(Baillot,_Pierre\)&oldid=381187](http://imslp.org/index.php?title=Violin_School_(Baillot,_Pierre)&oldid=381187)> Acesso em: 1/5/2010.

BAKER, Christian M. **The influence of violin schools on prominent violinists/teachers in the United States**. The Florida State University College of Music. Tese de doutorado, 2005.

BINDER, Fernando Pereira. Novas fontes para o estudo das bandas de música brasileiras. *In: Encontro de musicologia histórica. V Encontro de musicologia histórica...* (Anais [de 2002]). Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p.198-206.

BOAS, George. Ideology. *In: RUNES, Dagobert D. The dictionary of Philosophy*. New York: Philosophical Library. 1942, p107-108. Disponível em: <<http://www.ditext.com/runes/>> Acesso em 17/4/2010.

BONTA, Stephen. The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1560-1700. **Early Music**, Oxford University Press, v.18, n.4, 1990, p.519-535.

⁴⁹ De acordo com: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração**. Rio de Janeiro, 2002.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSISIO, Paulo. **Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil**. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado. UFRJ, 1996.

BOYDEN, David D. Introduction. *In*: GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin, 1751, fac-símile edition**. London: Oxford University Press, [1952].

BOYDEN, David D. *et al.* Violin. *In*: **Grove Music Online**. Oxford Music Online, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1>> Acesso em: 12/3/2010.

BROWN, Maurice J.E. Characteristic piece. *In*: **Grove Music Online**. Oxford Music Online, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05443>> Acesso em 16/3/2010.

BUDASZ, Rogério. Música e Sociedade no Brasil Colonial. *In*: **Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, Música Erudita Brasileira**, Brasília, n.12, 2006. p.14-21. Disponível em <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-numero-12>> Acesso em: 19/3/2010.

CASTAGNA, Paulo. **Apostila do curso de História da Música Brasileira**. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, v.8, 2004.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1547-1925)**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos: um dizer humanista**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

COOK, Peter. The violin: instrument of four continents. *In*: STOWELL, Robin. **The Cambridge companion to the violin**. UK: Cambridge University Press, 1992, p.234-248.

CROWL, Harry. A música no Brasil Colonial anterior à chegada da corte de D. João VI. *In*: **Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, Música Erudita Brasileira**, Brasília, n.12, 2006. p.22-31. Disponível em <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-numero-12>> Acesso em: 19/3/2010.

CZERNY, Carl. Recollections from my life. **The Musical Quarterly**, v.35, n.1, 1956, p.302-317.

DAHLHAUS, Carl. Counterpoint. *In*: SACHS, Klaus-Jürgen; DAHLHAUS, Carl. Counterpoint. **Grove Music Online**. Oxford Music Online, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690>> Acesso em: 3/4/2010.

DAVID, Paul; *et al.* Baillet, Pierre. *In: Grove Music Online*. Oxford Music Online. 2001. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01797>> Acesso em: 21/3/2010.

DILWORTH, John. The violin and bow: origins and development. *In: STOWELL, Robin. The Cambridge companion to the violin*. UK: Cambridge University Press, 1992, p.1-29.

DUBOIS, Théodore. L'enseignement musical. *In: LAVIGNAC, Albert; LAURENCIE, Lionel de la. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Paris: Librairie Delagrave. 1931, v.11, p.3437-3471.

Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. 2a. edição. São Paulo, Art Editora, 1998.

FALLON, Robert Joseph. **Messiaen's mimesis: the language and culture of the birds styles**. Berkeley: University of California, 2005.

FAUSTINO, Evandro. **500 anos: reflexões sobre a evangelização**. São Paulo: Quadrante, 2000.

FLESCH, Carl. **The art of violin playing: artistic realization & instruction**. New York: Carl Fischer Inc, 1930.

FLESCH, Carl. **The art of violin playing: I- technique in general / II- applied technique**. New York: Carl Fischer Inc, revised edition, 1939.

FRÉSCA, Camila. Flausino Vale e os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só. **XVII Congresso da ANPPOM...** (Anais). São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CFre_sca.pdf> Acesso em: 31/5/2009.

FRÉSCA, Camila. **Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro**. ECA-USP: dissertação de mestrado. São Paulo, 2008.

FROBENIUS, Wolf. Polyphony. *In: Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42927>> Acesso em 3/4/2010.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin**. London: Oxford University Press. Fac-símile, 1751.

GOLDBERG, Louise. Editor's introduction. *In: BAILLOT, P. M. F. S. The art of the violin*, Paris, 1835. USA: Northwestern University Press, 1991.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. (1982) **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Traduzido do alemão por Marcelo Fagerland. Título original: *Musik als Klangrede Wege zu einem neuen Musikverständnis*.

HOLLER, Marcos. Por que não foram encontradas partituras da atuação jesuítica na América portuguesa? *In: Encontro de Musicologia Histórica. VI Encontro de Musicologia Histórica...* (Anais [de julho de 2004]). Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 2006. p.344-355

HOLMAN, Peter. **Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court, 1540-1690.** USA: Oxford University Press, 1996.

KAWABATA, Maiko. Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). **19th-Century Music.** University of California Press, v.28, n. 2, 2004, p.89-107. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1555173>> Acessado em: 20/09/2009

KERMAN, Joseph. **Musicologia.** São Paulo: Martins Fontes, 1987. Tradução de Álvaro Cabral. Título original: *Contemplating Music: Challenges to Musicology.* Cambridge: Harvard University Press, 1985.

KERMAN, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get out. **Critical Inquiry.** The University of Chicago Press, v.7, n.2, 1980, p.311-331.

KING, Alexander Hyatt. Notes. *In: PRELLEUR, Peter. The modern musick-master or the universal musician.* Bärenreiter-Verlag: Documenta musicologica. 1964.

KRAUSHAAR, Otto F. Faith. *In: RUNES, Dagobert D. The dictionary of Philosophy.* New York: Philosophical Library. 1942, p107-108. Disponível em: <<http://www.ditext.com/runes/>> Acesso em 17/4/2010.

LAGES, Luiza Chequer dos Santos. **Gabor Buza e sua contribuição como professor de violino em Belo Horizonte: Aspectos biográficos e procedimentos metodológicos.** Belo Horizonte: dissertação de mestrado, UFMG, 2008.

LAVIGNE, Marco; BOSISIO, Paulo. **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola.** Rio de Janeiro: apostila, 1999.

LEFORT, A.; PINCHERLE, Marc. Le violon. *In: LAVIGNAC, Albert; LAURENCIE, Lionel de la. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire.* Paris: Librairie Delagrave. 1925. v.8, p.1794-1837.

LÉONARD, Hubert. **Souvenir de Bade: fantaisie caractéristique pour violon avec accomp. d'orchestre de quatuor ou de piano.** Paris: S. Richault Editeur. s.d.

LORAND, Ruth. **In defense of beauty.** USA: American Society for Aesthetics, 2007. Disponível em: <http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=34> Acesso em 16/6/2010.

MAGALDI, Cristina. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana,** The University of Texas Press, v.16, n.1, 1995, p.1-41

MAGALDI, Cristina. **Music in imperial Rio de Janeiro.** UK: Scarecrow Press, 2004.

McVEIGH, Simon. The violinists of the Baroque and Classical periods. *In*: STOWELL, Robin. **The Cambridge companion to the violin**. UK: Cambridge University Press, 1992, p.46-60.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. USA: University of Chicago Press, 1956.

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. *In*: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p.79-118

MOZART, Leopold. (1756). **A treatise on the fundamental principles of violin playing**. 2ª. ed. Oxford University Press: early music series, 1985. Traduzido por Editha Knocker.

PACHECO, Alberto José Vieira. Música profana ocasional e poder no Império Luso-Brasileiro. **Claves**. UFPB, n.7, 2009, p.23-32. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/claves/pdf/claves07/claves_7_musica_profana.pdf> Acesso em: 19/3/2010.

PAGANO, Roberto; et al. Scarlatti. *In*: **Grove Music Online**. Oxford Music Online, 2001. Acesso em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24708pg7>> Acessado em 10/4/2010.

PAULINYI, Zoltan. A afirmação do violino solo no Brasil com o álbum de seis Caprichos de Marcos Salles. *In*: **XX Congresso da ANPPOM...** (Anais). Florianópolis, 2010. p.1097-1102.

PAULINYI, Zoltan. Uso da técnica sotto le corde como elemento surpreendente e inovador em obra para violino solo de Flausino Vale. *In*: **XX Congresso da ANPPOM...** (Anais). Florianópolis, 2010. p.1338-1342.

PAYERSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PRELLEUR, Peter. The art of playing the violin. *In*: **The modern musick-master or the universal musician**. Bärenreiter-Verlag: Documenta musicologica. Fac-simile, 1731.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. A "Ópera Tiradentes" de Manuel Joaquim de Macedo e Augusto de Lima. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, v.14, n.1, 1993, p.131-144.

RICCI, Ruggiero. **Ricci on Glissando: The Shortcut to Violin Technique**. USA: Indiana University Press, 2007.

ROSTAGNO, Antonio. Rolla, Alessandro. *In*: **Grove Music Online**. Oxford Music Online, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23709>> Acesso em: 21/3/2010.

SALLES, Marena Isdebski. **Arquivo vivo musical**. Brasília: Thesaurus, 2007.

SALLES, Marena Isdebski; SALLES, Vicente. **Marcos Salles uma vida**. Brasília: Editora Thesaurus, 2010. No prelo.

SALLES, Mariana Isdebski. **Arcadas e Golpes de arco**. 2ª. Ed. Brasília: Thesaurus Editora, 2004.

SALLES, Vicente. **A Modinha no Grão-Pará: estudos sobre ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará**. Transcrições musicais por Marena Isdebsky Salles. Belém: IAP/IAATP, 2005.

SANTOS, Antônio Carlos dos. O timbre feminino e negro da música antiga brasileira (séc. XIX). *In: Encontro de musicologia histórica. V Encontro de musicologia histórica...* (Anais [de 2002]). Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. 2004, p.342-352.

SANTOS, Maria Luiza Queirós. **Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SCHUENEMAN, Bruce R., **The French violin school: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and their contemporaries**. USA, Texas: The Lyre of Orpheus Press, 2002.

SCHWARZ, Boris. Beethoven and the French Violin School. **The Musical Quarterly**. Oxford University Press, v. 44,n. 4, 1958, p.431-447.

SCHWARZ, Boris. Boehm, Joseph. *In: Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001a. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03373>>, acesso em: 2/4/2010.

SCHWARZ, Boris. Ernst, Heinrich Wilhelm. *In: Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001b. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08949>> Acesso em: 26/3/2010.

SCHWARZ, Boris; CAMPBELL, Margaret. Flesch, Carl. *In: Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001c. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09814>> acesso em: 2/4/2010.

SILVA, Jorge Amaro S. **Música e ópera no Santa Isabel**. Recife: UFPE, 2006.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. **Ao gosto de *Il foribondo*: um estudo das seis *Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue* de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições**. Campinas: UNICAMP. Tese de doutorado, 2009.

SINHA, S.C. **Dictionary of Philosophy**. 2ª. ed. Anmol Publications, 1996.

STEVENSON, Robert. Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History. **Anuario**. University of Texas Press, v. 4, 1968, p.1-43

STOWELL, Robin. Cap 4. The nineteenth century bravura tradition. *In: STOWELL, Robin. The Cambridge Companion to the Violin*. Series: Cambridge Companions to Music, 1992, p. 62-64.

STOWELL, Robin. Cap 11. Other solo repertory. *In: STOWELL, Robin. The Cambridge Companion to the Violin*. Series: Cambridge Companions to Music, 1992, p.194-209.

STOWELL, Robin. Violin Bowing in Transition: A Survey of Technique as Related in Instruction Books c1760-c1830. **Early Music**. Oxford University Press, v.12, n.3, 1984, p. 317-327.

TACUCHIAN, Ricardo. Reavaliando o Romantismo Musical Brasileiro. **Revista Brasileira**. Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n.14, 2003, p.2-7

TREITLER, Leo. History and the ontology of the musical work. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. 51:3, 1993, p. 485-497

VALE, Flausino Rodrigues. **Calidoscópico (versos)**. Belo Horizonte: Typ. do Diário de Minas, 1923.

VALE, Flausino Rodrigues. **Elementos de folclore musical brasileiro**. 3^a. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional / MEC, [Coleção] Brasileira v. 57, 1978.

VALE, Flausino Rodrigues. **Músicos Mineiros**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948.

VEILHAN, Jean-Claude. **Les règles de l'interprétation musical à l'époque baroque**. Paris: Alphonse Leduc, 1977.

VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos de sua produção camerística. **Revista Música**. Universidade de São Paulo, Departamento de Música-ECA, v.5, n.2, 1994, p.133-151.

VOLPE, Maria Alice. **Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. Dissertação de mestrado, 1994.

VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. **Revista Brasileira de Música**. Escola de Música da UFRJ, v.21, 1994/95, p.51-76.

VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil. **Revista Brasileira**. Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n.5, 2000, p.36-46

VOLPE, Maria Alice. **Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s**. The University of Texas: Tese de doutorado. Austin, 2001.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. **Revista do programa de pós-graduação em música da Universidade de Brasília**. Universidade de Brasília, Ano 1, n.1, 2007. p.107-122

VOLPE, Maria Alice. **Sobre ideologia, estética e poética**. Ensaio inédito, 2010.

WALLS, Peter. Violin Fingering in the 18th Century. **Early Music**. Oxford University Press, v.12, n.3, 1984, p.300-315

WHITE, Chappell. Viotti, Giovanni Battista. In: **Grove Music Online**. Oxford Music Online, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29483>> Acesso em 4/5/2010.

6.2. Discografia e documentos sonoros

MILEWSKY, Jerzy. **Prelúdios para violino solo de Flausino Vale**. LP MMB-84045, Funarte, 1984.

MILEWSKY, Jerzy. **Flausino Vale**. (CD contendo 21 dos prelúdios.) São Paulo: Itaú Cultural/Funarte, s.d.

VALE, Flausino Rodrigues. Repente e Batuque (violino) e A volta ao rancho (violão). *In*: MILEWSKY, Jerzy. **Prelúdios para violino solo de Flausino Vale**. LP MMB-84045, Funarte, 1984.

6.3. Partituras

BACH, Johann Sebastian (1720). **Sei solo à violino senza basso accompagnato**. 6^a. ed. Siegburg: Ed. Werner Icking, 1998.

BALTZAR, Thomas. **A prelude for solo violin**. GB-Ob Mus. Sch. 573, s.d. Disponível em: <[http://imslp.org/index.php?title=A_Prelude_for_the_Violin_\(Baltzar,_Thomas\)&oldid=372119](http://imslp.org/index.php?title=A_Prelude_for_the_Violin_(Baltzar,_Thomas)&oldid=372119)> Acesso em: 29/4/2010.

BIBER, Heinrich Ignaz Franz von. **Sechzehn violinsonaten**. Graz, 1959. Disponível em: <<http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/48908>> Acesso em: 30/4/2010.

DONT, Jakob. **24 etudes and caprices opus 35**. G. Schirmer, 1908.

ERNST, Heinrich Wilhelm. **Six études pour le violon à plusieurs parties**. Leipzig, Brussels, London: Cranz. s.d.

KAYSER, Heirich Ernst. **[36] Elementary and progressive studies for the violin op. 20: preliminary exercises do Kreutzer's Études**. New York: Carl Fischer, 1910.

KREUTZER, Rodolphe. **Forty-two studies or caprices for the violin**. New York: G. Schirmer Inc, 1894.

PAGANINI, Niccolò. **Duo Merveille**. Milano: Ricordi. s.d. [1833].

PAGANINI, Niccolò. **24 Capricci per violino solo composti e dedicati agli artisti**. Milano: Ricordi. s.d. [1836].

RODE, Pierre. **Twenty-four Caprices for violin**. New York: Carl Fischer. Editado por Emil Kross, s.d.

SALLES, Marcos. **Cadência para a Sonata em Sol menor (Trillo del diavolo) de G. Tartini**. Edição: propriedade reservada do autor. s.d., 2 p.

SALLES, Marcos. **Capricci per violino solo**. Bolonha: manuscrito autógrafo, 1909, 10p.

SOUZA, Bernardino Belém de; VALE, Flausino Rodrigues (1943). **A casinha pequenina**. Brasília: ed. Paulinyi, 2010. 2 p. Disponível em <<http://www.Paulinyi.com>>.

VALE, Flausino Rodrigues. **Acervo de partituras**. Fac-símiles reunidos por Paulinyi. Brasília, 2010.

VALE, Flausino Rodrigues. **Prelúdios Característicos e Concertantes para violino só**. Edição de Camila Frésca e José Maurício Guimarães, 2008.

VALE, Flausino Rodrigues. **Variações sobre a canção "Paganini" de Franz Lehár**. Brasília: Ed. Paulinyi, 2010. 4 p. Disponível em <<http://www.Paulinyi.com>>

WESTHOFF, Johann Paul von. **Partita [A minor]**. 1696. Disponível em: <[http://imslp.org/index.php?title=Suites_for_Solo_Violin_\(Westhoff,_Johann_Paul_von\)&oldid=352333](http://imslp.org/index.php?title=Suites_for_Solo_Violin_(Westhoff,_Johann_Paul_von)&oldid=352333)> Acesso em: 30/4/2010.

7. Anexos

O primeiro anexo mostra as 4 páginas do fac-símile da coleção sonora manuscrita compilada por Flausino Vale.

A seguir, viria a listagem das obras de Flausino. Para facilitar a consulta, apresento, antes, três extratos da listagem geral contendo a listagem das obras originais, das obras editadas e de seus arranjos, revisões e transcrições.

A listagem geral das obras de Flausino Vale encontra-se por último, também por causa da extensão e mudança da formatação de página. O acervo originado de cópias de fac-símiles dos demais pesquisadores citados (Ricardo Giannetti, Camila Frésca, Marena Salles, família Vale) encontra-se com o autor desta dissertação.

Todas as composições datadas são explicitamente de Belo Horizonte, exceto quando indicadas em contrário na listagem. Geralmente, as partes de piano estão faltando no acervo, a não ser quando constando escrito "violino e piano (completo)". A partitura é para violino sem acompanhamento quando estiver indicado "violino só". Quando houver a classificação "violino", presume-se que haja uma parte de piano desaparecida. Entretanto, parecia ser costumeiro da época apresentar a melodia mesmo sem o acompanhamento, se necessário.

7.1. Coleção de transcrições sonoras da natureza e do ambiente

Chifres

Aranhas

Seriema

ff Para imitar duas, faz-se a mesma coisa em 5as, com o mesmo dedilhado abrangendo duas cordas. *accel.* *poco rall.*

Jacó

Perdiz

Capoeira ou Gru

Caça, forma

Araponga ou Perreiro

F *falão (+050)* *FF*

Bico de ferro

mel A

Bombinha do campo

mel A

Tico-tico
Palas

Peixe-frito
ou
Sací

Irerê

Galinha

Galo

Peru

Gato
Aragaroto

Cachorro
FFF

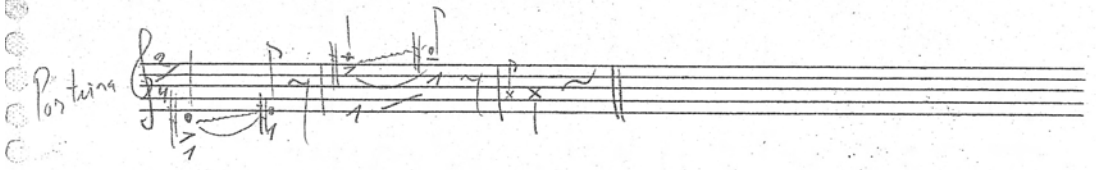
Carro de
bois
(1)
Ponteira (2)

Tambor
(3)

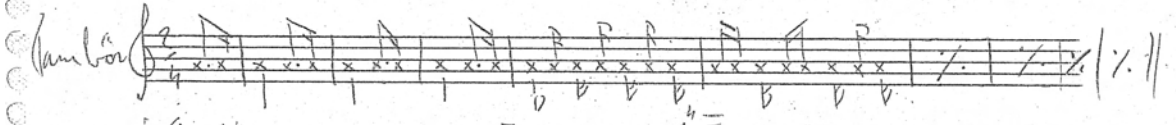
1- veja o verso.
2- veja o verso.
3 11 11

Companhia

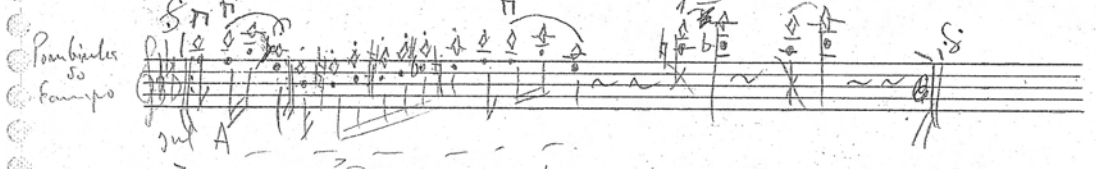
Porteira



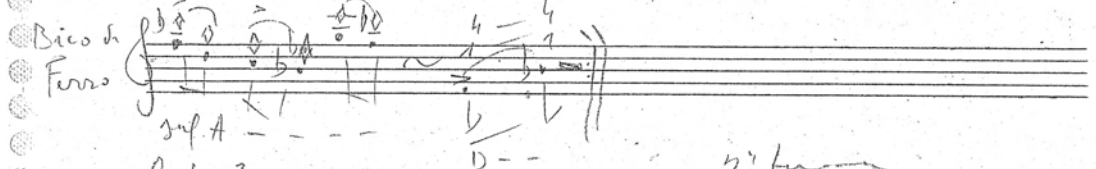
Tambor



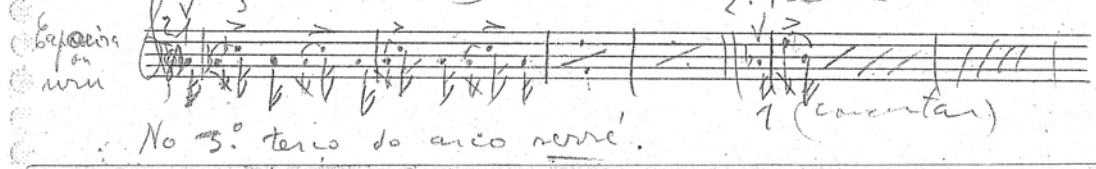
Pombalões
so
Fampos



Bico de
Ferro

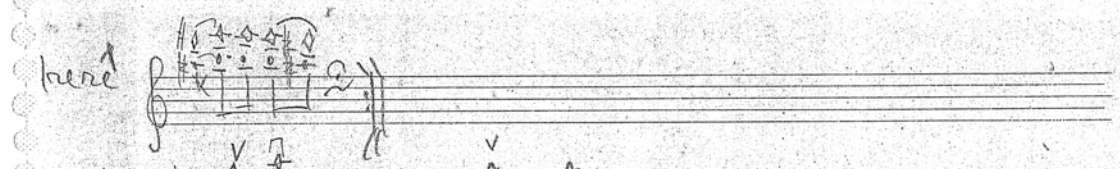


Capacim
ou
uru

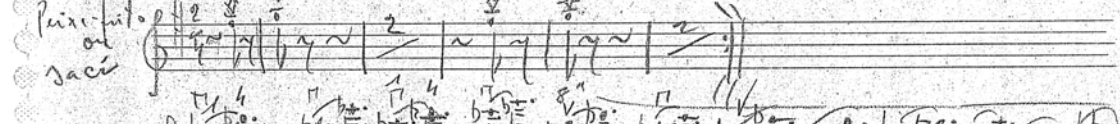


No 3.º terço do arco norré.

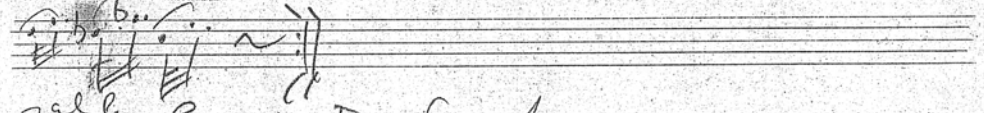
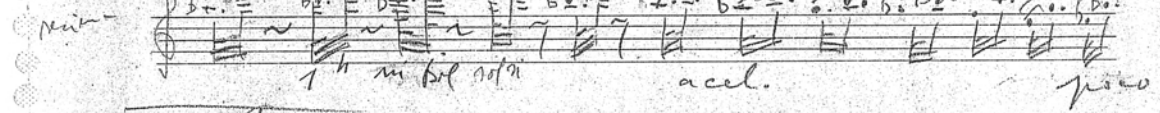
here



Pixirito
ou
sacú



meio



rall. Para imitar sua, faz-na a mesma coisa,
em 5.ªs (com os mesmos ~~sub~~ ^{abram} ~~do~~ ^{de} ~~suas~~ ^{de suas} ~~colas~~),

- (1) Calca-se o arco de uma maneira toda especial, afim de imitar o ranger da porteira, o que se obtem imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moiros, para o que se bate com os polegares das mãos direita e esquerda, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino.
- (2) ~~Tira-se a arcada vagarosamente, imprimindo ao arco uma certa aspereza para imitar o ranger do carro.~~
- (3) Traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater debaixo, (*) e com a direita bate-se em cima, no tampo, proximo ao braço, do lado da prima: (x). Conseruando-se o violino na posição normal.

Codorna

Violino

7.2. Listagem das obras originais de Flausino Vale (extrato)

Tabela em ordem alfanumérica de título.

(obras originais)

Autor	Título	Instrumentação	Dedicatória	Data
FV	(coleção de transcrições sonoras da natureza)	violino só		
FV	A minha estrela polar	violino só	ao insigne violinista João Augusto Campos, o meu esforçado Mestre, esta pálida homenagem.	
FV	A volta ao rancho (batuque)	viola caipira ou violão adaptado		2/10/1931
FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	canto e piano (completo)		
FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro orfeônico a 3 vozes (completo)		
FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro SMCC (completo)		
FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro a 4 vozes (completo)		14/10/1948
FV	Boca de oiro, op.2	piano		
FV	Boca de oiro, op.2	canto e piano (completo)		
FV	Brado íntimo, prelúdio n. 4	violino só	a José de Matos	6/11/1924
FV	Canto da inhumana, prelúdio 22	violino só	Oscar Borgeth	
FV-[Luiz Melgaço]	Canto do sabiá [riscado: prelúdio XXIII]	violino e piano (completo)		
FV	Devaneio			Juiz de Fora, 27/1/1927
Luiz Melgaço-FV	Doce Momento, op. 39	violino e piano (completo)		17/5/1946
FV	Erro divino	canto e piano (completo)		
FV	Hino à Música	[canto e] piano (completo)		

(obras originais)

Autor	Título	Instrumentação	Dedicatória	Data
FV	Hino dos Universitários Mineiros	canto e piano (completo)		3/1940
FV	Hymno às árvores	canto e piano (completo)	Para o jardim da infância Bueno Brandão	1935
FV (música) - Arthur Ragazzi (letra)	Hymno do Soldado Mineiro (ou de Força Pública)	canto e piano (completo)		1936
FV	Implorando	violino e piano (completo)		
FV	Implorando	violino só		30/10/1931
FV	Implorando	violino só		2/1924
FV	Prelúdio 01A - Batuque	violino só	Jacinto de Meis	1922
FV	Prelúdio 01B - Batuque	violino só	Jacinto de Meis	
FV	Prelúdio 02 - Suspiro d'alma	violino só	Francisco Chiaffitelli	1923
FV	Prelúdio 02 - Suspiro d'alma [riscado:op.2]	violino só	Francisco Chiaffitelli	1923
FV	Prelúdio 03 - Devaneio	violino só	Raul Laranjeira	1924
FV	Prelúdio 03 - Devaneio [riscado: op3]	violino só	Raul Laranjeira	4/3/1924
FV	Prelúdio 04 - Brado íntimo	violino só	A José de Matos	6/11/1924
FV	Prelúdio 04 - Brado íntimo [riscado:]op. 4	violino só	José de Matos	6/11/1924
FV	Prelúdio 05 - Tico-tico op. 6	violino só	a Marcos Salles	22/9/1926
FV	Prelúdio 05 - Implorando op.5	violino só		
FV	Prelúdio 06 - Marcha Fúnebre op.7	violino só	À memória de Ernesto Ronchini.	15/6/1927
FV	Prelúdio 06 - Marcha Fúnebre op.7	violino só	em memória de meu Tio Vicente	15/6/1927
FV	Prelúdio 06 - Marcha Fúnebre op.7	violino só	À memória de meu tio Vicente.	15/6/1927
FV	Prelúdio 07 - Sonhando op.8	violino só	Leônidas Autuori	9/9/1929
FV	Prelúdio 07 - Sonhando op.8	violino só	Leônidas Autuori	9/9/1929
FV	Prelúdio 08 - Repente, op.9	violino só	Torquato Amore	20/2/1924

(obras originais)

Autor	Título	Instrumentação	Dedicatória	Data
FV	Prelúdio 09A - Rondó doméstico	violino só	Edgardo Guerra	4/1933
FV	Prelúdio 09B - Rondó doméstico	violino só	Edgardo Guerra	4/1933
FV	Prelúdio 10 - Interrogando o destino	violino só	Zino Francescatti	26/10/1933
FV	Prelúdio 10A/B - Interrogando o destino	violino só	A Juan Rodrigues - o [??] do violão	26/10/1933
FV	Prelúdio 11 - Casamento na roça	violino só	Nicolino Milano	1933
FV	Prelúdio 12 - Canto da inhumana	violino só	[riscado: Dedicado ao Rei do Arco brasileiro:] Oscar Borgeth	10/1935
FV	Prelúdio 13 - Asas inquietas - Restless wings	violino só	Ernest N. Doring	
FV	Prelúdio 14 - A porteira da fazenda	violino só	Heitor Villa-Lobos	1933
FV	Prelúdio 15 - Ao pé da fogueira	violino só	Agnelo França	
FV	Prelúdio 16A - Resquiescat in pace	violino só	Augusta Campos Vale	
FV	Prelúdio 16B - Resquiescat in pace	violino só	Augusta Campos Vale	
FV	Prelúdio 17A - Viola destemida	violino só	Ruggiero Ricci	1939
FV	Prelúdio 17B - Viola destemida	violino só	Ruggiero Ricci	10/1939
FV	Prelúdio 18 - Pai João	violino só	Jascha Heifetz	1939
FV	Prelúdio 19 - Folgado campestre	violino só	Francisco Mignone	24/5/1933
FV	Prelúdio 20 - "Tirana" Rio Grandense	violino só	A Peri Machado. [riscado:] A Getúlio Vargas - o Glorioso Gaúcho "Sans peur et sans reproche"	19/4/1942
FV	Prelúdio 21 - Prelúdio da vitória	violino só	Paulina D'Ambrosio	

(obras originais)

Autor	Título	Instrumentação	Dedicatória	Data
FV	Prelúdio 22 - Mocidade eterna	violino só	Orlando Frederico	
FV	Prelúdio 23 - Implorando op. 5	violino só	Cláudio Santoro	2/1924
FV	Prelúdio 24 - Viva São João	violino só	Isaac Stern	
FV	Prelúdio 25 - A mocinha e o papudo	violino só	Henrik Szering	
FV	Prelúdio 26 - Acalanto	violino só	Esteban Eitler	
FV (letra e música)	Revolução liberal - Hymno	canto		3/10/1930
FV	Serenata	violino e piano (completo)		
FV	Serenata	violino e piano		
FV	Serenata	violino e piano		
FV	Serenata	violino e piano		
FV	Serenata Onírica	violino e piano		
FV	Serenata Onírica	violino e piano		17/7/1952
FV	Serenim	violino e piano (completo)		
FV (música) - Augusto de Lima (poesia)	Sonâmbula	violino e piano (completo)		
FV	Sonhando, prelúdio 7	violino só	a Leonidas Autuori	9/9/1929
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 1 - Suspiro d'alma	violino só		
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 2 - Devaneio	violino só		
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 3 - Brado íntimo	violino só		
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 4 - Repente	violino só		
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 5 - Tico-tico (versão A)	violino só		
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 6	violino só		
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 7 - Marcha Fúnebre	violino só		

(obras originais)

Autor	Título	Instrumentação	Dedicatória	Data
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 8 - Saudades da Roça (pizz. a guitarra)	violino só		
FV	Suíte Mineira - Prelúdio 9	violino só		
FV	Variações sobre a "Canção Paganini" da Opereta "Paganini" de Franz Lehar	violino só	A Jascha Heifetz - o Paganini do século XX	
FV	Variações sobre a "Canção Paganini" da Opereta "Paganini" de Franz Lehár	violino só	A Jascha Heifetz - o Paganini do século XX	

7.3. Listagem das obras editadas de Flausino Vale (extrato)

Tabela em ordem alfanumérica de título.

Autor	Título	Instrumentação	Categoria	Dedicatória	Data
FV	Boca de oiro, op.2	canto e piano (completo)	original (letra e música de FV)		
Händel-FV	Côro de "Judas Maccabeus" op. 3 [editado junto com Gavotta de Gluck]	violino só	transcrição		
Luiz Melgaço-FV	Doce Momento, op. 39	violino e piano (completo)	original		17/5/1946
Gluck-FV	Gavotta op.2 [e Côro de Judas Maccabeus]	violino só	transcrição	A Fritz Kreisler, homenagem do transcritor.	
FV	Implorando	violino e piano (completo)	original		
FV	Prelúdio 11 - Casamento na roça	violino só	original	Nicolino Milano	1933
FV	Prelúdio 15 - Ao pé da fogueira	violino só	original	Agnelo França	
FV (letra e música)	Revolução liberal - Hymno	canto	original		3/10/1930
FV	Serenata	violino e piano (completo)	original		

7.4. Listagem dos arranjos e revisões de Flausino Vale (extrato)

Tabela em ordem alfanumérica de autor.

(arranjos e revisões)

Autor	Título	Instrumentação	Data
A. Dvorak-Kreisler	Melodia Mystica Negra da Sinf. Novo Mundo	violino	2?-12-1936
Albert Randegger Júnior	Nêmia	violino	12/1947
Alphonse Hanselman-FV	Petit Berceuse	violino só (sem arco)	
anônimo-FV	Saudade de minha mãe - autor desconhecido	violino e piano (completo)	1947
Anton Rubinstein- (arr. By Walter Dexter Stafford)	Romance op.44 n.1	violino só	
Anton Rubinstein- (arr. By Walter Dexter Stafford)	Romance, violin alone	violino só	3/1941
Artur Napoleão	Romance	violino e piano	
Bach-Gounot-FV	Ave Maria	violino só, ad libitum	
Baillot	Estudo de Uníssonos sucessivos	violino só	
Beethoven-FV	Bagatela n. 2	violino só	
Beethoven-FV	Minueto in G (n. 2)	violino só	
Beethoven-FV	Sonata a Kreutzer	2 violinos	
Beethoven-FV	Sonata ao luar	violino e piano	
Beethoven-FV	Sonata ao luar	violino só	
Bernardino Belém de Souza-FV	A casinha pequenina	violino e piano (completo)	
Bernardino Belém de Souza-FV	A casinha pequenina, canção popular brasileira	violino só	
Bernardino Belém de Souza-FV	A casinha pequenina, canção popular brasileira	violino só (guitarra/pizz)	
Bernardino Belém de Souza-FV	A casinha pequenina, canção popular brasileira	violino só (guitarra/pizz)	
C. Debussy-Artur Hartmann	La Fille Aux Cheveux de Lin	[violino e piano]	
Carosio-FV	Ritorna (Hesitation)	violino e piano	
Charles Bériot	Capricho	violino só	
Chopin-FV	Noturno n. 2 (1a. Versão para igreja)	violino só	2/1941
Chopin-FV	Noturno n. 2 (2a. Versão)	violino só	
Chopin-FV	Tristesse Eternelle	violino e piano	
Chopin-FV	Tristeza [riscado: eterna] canção. Estudo n.3 op.10 de Chopin 1a. Parte.	violino só	
Chopin-FV	Tristeza (estudo n.3, op.10, 1a. Parte)	violino só	
Chopin-FV	Tristeza Eterna (Tristesse Eternelle - riscado) -canção	violino só	25/12/1935 [riscado]

(arranjos e revisões)

Autor	Título	Instrumentação	Data
Chopin-FV	Tristeza eterna [riscado: Tristesse Eternelle] canção. Estudo n.3, op.10 de Chopin 1a. Parte.	violino só	25/12/1935
Delvair Silva-FV	Por esta callecita	violino e piano (completo)	
Dimicu-Heifetz	Hora staccato	[violino e piano]	
Dvorak-FV	Melodia Espiritual [(e mystica) Negra, op.95	violino e piano (completo)	
Ernesto Kohler-FV	Serenata Oriental	violino e piano	
F. Gruber-FV	Noite feliz	violino só	
F. Liszt-FV	Rêve d'Amour	violino	8/1943
F. Tarrega-FV	Adelita, mazurka	violino só	
F. Tarrega-FV	Adelita, mazurka	violino só	
Fausto Assumpção	1a. Serenata	violino e piano	
Ferd Grofé	Grand Canyon, suite III - on the trail (introdução, apenas)	violino só	
folclore ucraniano-FV	Longe da Pátria	violino só	
Francisco Manuel [da Silva]	Hino Nacional Brasileiro	violino	
Francisco Mignone-FV	Minueto	violino só	3/1939
Franz Lehar-FV	Solo de violino da opereta Dansa das Libélulas	violino	
Franz Lehar-FV	Solos de violino da Opereta "Paganini"	violino	1926
Franz Lehar-FV	Solos de violino da Opereta "Paganini" - introdução	violino só	1926
FV (música) - Arthur Ragazzi (letra)	Hymno do Soldado Mineiro (ou de Força Pública)	canto e piano (completo)	1936
FV (música) - Augusto de Lima (poesia)	Sonâmbula	violino e piano (completo)	
FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	canto e piano (completo)	
FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro orfeônico a 3 vozes (completo)	
FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro SMCC (completo)	
FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro a 4 vozes (completo)	14/10/1948
FV-[Luiz Melgaço]	Canto do sabiá [riscado: prelúdio XXIII]	violino e piano (completo)	
G. Becce (arr. FV)	Souvenir de Capri	violino	
Gaetano Lanna-FV	Come le Rose...	violino e piano	
Georges Boulanger-FV	Minha oração	violino só	1949 [?]
Giovanni Rinaldi -FV	Lola	violino e piano	
Giuseppe Sammartini-FV	Canto Amoroso	violino só (piano, ad libitum)	10/1935
Gluck-FV	Gavota	violino só	
Gluck-FV	Gavotta op.2 [e Côro de Judas Maccabeus]	violino só	

(arranjos e revisões)

Autor	Título	Instrumentação	Data
Gluck-FV	Melodia (sulla IV corda)	violino	10/12/1945
Godowsky-Heifetz	Alt Wien (Viena Antiga)	(violino e piano)	
Granados-Kreisler	Dansa Espanhola	violino	
Grieg-FV	A dansa d'Anitra	violino só	
Gruber-FV	Noite Feliz pelo processo da chave (terceiro som de Tartini)	violino só	
H. Leonard	Dueto para um violino só (do souvenir de Haydn)	violino só	
Haendel-FV	Coro de Judas Macabeus	violino só, terceiro som de tartini, surdina	
Händel-FV	Côro de "Judas Maccabeus" op. 3 [editado junto com Gavotta de Gluck]	violino só	
Heinz Prevost	Intermezzo, Souvenir de Viena	violino	
Hummel-Elma	Valsa in A major	[violino e piano]	
J. Brahms-FV	Berceuse op. 49 n.4	violino e piano ou violino só, ad libitum	
J. do Patrocínio Filho-FV	Para o nenê dormir	violino só (surdina)	
J. Massenet-FV	Les Yeus clos	violino e piano (completo)	
J. Brahms-FV	Berceuse op. 49 n.4	violino e piano	
J.D.Williams	Mazurka Caprice in F	violino	
J.Raff	Cavatina	violino	
J.S.Bach-FV	Chaconne da partita n. 2 in D minor para violino só	2 violinos	
João A. de Campos	Rêveuse	violino e piano	
José Maurício	Ingemisco (Lamento)	violino e harmônio	
Kypahai-Juravli Aves de ???	Longe da Pátria	piano	
L. Ganne-FV	Êxtase (Rêverie)	violino e piano	
Li Kouri-hiên (música)-Li T'ai-pê(poema)	T'âng-Yá-fón	violino [só] (surdina)	
Liliuokalani-Kreisler	Aloha Oe	violino e piano (completo)	
Louis Garté-Mirelle Brocey	Na cabana au Canadá	violino	
Luiz Gonzaga-FV	Asa branca - toada (violino só ad libitum)	violino só	
Luiz Melgaço-FV	Doce Momento, op. 39	violino e piano (completo)	17/5/1946
M. J. de Macedo	Fantasia Característica sobre temas de [Stanislaw] Maniuszko, op.154	[violino e piano]	1925
Manoel Evaristo-FV	Celestial Adagio	violino só	
Marcos R. de Sales [Salles]	Cadência à Sonata Trillo do Diabo de Tartini	violino	13/3/1933
Massenet	Elegie	violino	

(arranjos e revisões)

Autor	Título	Instrumentação	Data
Mendelssohn (arr. Walter Dexter Stafford)	Canto sem palavras	violino só	
Mercedes Simone-FV	Cantando (tango canção)	violino e piano (completo)	12/1933
Nevin-Kreisler	Might lak' a rose	violino	4/1934
Nicolino Milano	Cateretê	violino	
Offenbach-FV	Barcarolla	violino só	
P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (arco)	
P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (arco)	4/1944
P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (arco)	
P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (guitarra/pizz)	
P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (guitarra/pizz)	
Pedro di Caldo(?)	Lied		
Pergolesi-FV	Aria (Tre Giorni) in G corda	violino e piano (completo)	
Poliakin-C. Fietter	O Canário	violino e piano	
Presciliano Silva	Fantasia	violino e piano	
Presciliano Silva	Ganganelli, fantasia	rabeca e piano	
R. Wagner	Canção da Estrela [riscado:]Marcha Nupcial	violino e piano (completo)	
R. Wagner	Canção da Estrela [riscado:]Marcha Nupcial de Lohengrin	violino e piano (completo)	
Rimsky-Korsakov-Kreisler	O Rouxinol e a Rosa - Romance Oriental	violino e piano	
Ruy Coelho-FV	Rouxinol	violino	
Saint-Saens-Leopoldo Godowsky	Le Cygne	violino solo (ad. Libitum)- surdina	12/1938
Schimit Gentner	Diga-me outra vez	violino e piano	
Schubert	Serenata	violino e piano (completo)	
Schumann-FV	Rêverie	violino só	27/10/1945
Sgambatti-FV	Ländler	violino e piano (completo)	3/12/1944
Sgambatti-FV	Ländler	violino	5/3/1924
Sibley G. Pease	Solace (Ensolação)	violino	
Tarrega-FV	Serenata árabe	violino e piano (completo)	7/3/1938
Tárrega-FV	Lágrima - prelúdio	violino só	19/7/1943 [riscado]
Tschaikowsky-FV	Nur wer die Sehnsucht kennt (Só quem conhece a saudade) (um coração solitário)	violino e piano (completo)	18/7/1935
Tschaikowsky-FV	Só quem conhece a saudade	violino e piano	

(arranjos e revisões)

Autor	Título	Instrumentação	Data
Villa-Lobos	A Lenda do Caboclo	violino e piano	
Winia Farberow	Cadência para o 3°. Tempo do Concerto de Beethoven	violino	
Yradier	La Paloma	violino e piano	
Z. Fibich's	Poema	violino e piano (completo)	
Zequinha de Abreu-FV	Tico-tico no Fubá, choro sapeca	violino e piano (parte de piano não planejada)	

Segue listagem geral das obras de Flausino Vale.

7.5. Listagem geral das obras de Flausino Vale

Anexo: Listagem geral das obras de Flausino Vale em ordenação alfanumérica de título.

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
001	FV	[Coleção de transcrições sonoras da natureza]	violino só	original	ms			Grilos, aranhas, seriema, jaó, perdiz, capoeira ou uru, araponga ou terreiro, bico de ferro, pombinha do campo, tico-tico, peixe-frito ou saci, irerê, galinha, galo, peru, gato, cachorro, carro de bois, porteira, tambor, bico de ferro, codorna, asno
002	Fausto Assumpção	1a. Serenata	violino e piano	revisão	ms			
003	[Bernardino Belém de Souza]-Arranjo de R. Gnattali	A casinha pequenina	violino e piano (completo)	[cópia]	ms	a Walter Schultz, amigo e mestre		
004	[Bernardino Belém de Souza]-FV	A casinha pequenina, canção popular brasileira	violino só	arranjo	ms	a Walter Schultz, amigo e mestre		versão A
005	[Bernardino Belém de Souza]-FV	A casinha pequenina, canção popular brasileira	violino só (guitarra/pizz)	arranjo	ms			Versão B (na mesma folha da versão A).
006	[Bernardino Belém de Souza]-FV	A casinha pequenina, canção popular brasileira	violino só	arranjo	ms	a Walter Schultz, amigo e mestre		versão A2 (acréscimo de alguns ornamentos)
007	[Bernardino Belém de Souza]-FV	A casinha pequenina, canção popular brasileira	violino só (guitarra/pizz)	arranjo	ms			Versão B2 (na mesma folha da versão A2).
008	Grieg-FV	A dansa d'Anitra	violino só	[arranjo]	ms	Dedicado a Mischa Elman em homenagem a sua visita ao Brasil em 1934.		
009	Villa-Lobos	A Lenda do Caboclo	violino e piano	[revisão]	ms			
010	FV	A minha estrela polar	violino só	original	ms	ao insigne violinista João Augusto Campos, o meu esforçado Mestre, esta pálida homenagem.		Variações sobre uma modinha brasileira de Aureliano Lessa, autor da poesia e provavelmente também da solfa. [papel: Marca "CLAVE" N.º 3110 Ind. Atg.]
011	FV	A volta ao rancho (batuque)	viola caipira ou violão adaptado	original	ms		2/10/1931	(accordatura do violão indicada)
012	F. Tarrega-FV	Adelita, mazurka	violino só	arranjo	ms			há outro documento com caligrafia diferente.
013	F. Tarrega-FV	Adelita, mazurka	violino só	arranjo	ms			

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
014	Liliuokalani-Kreisler	Aloha Oe	violino e piano (completo)	transcrição	ms			Total de 3 pg. (fora de ordem)
015	Godowsky-Heifetz	Alt Wien (Vienna Antiga)	(violino e piano)	Revisão e ded. (data venia)	ms			
016	Pergolesi-FV	Aria (Tre Giorni) in G corda	violino e piano (completo)	[arranjo]	ms			papel: CASA DAS MÚSICAS, R. ESPIRITO SANTO, 429, BELO HORIZONTE
017	FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	canto e piano (completo)	original	ms			dó menor
018	FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro orfeônico a 3 vozes (completo)	original	ms			dó menor
019	FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro SMCC (completo)	original	ms			fá menor
020	FV (música-Costa e Silva (letra)	As Horas	coro a 4 vozes (completo)	original	ms		14/10/1948	fá menor
021	Luiz Gonzaga-FV	Asa branca - toada (violino só ad libitum)	violino só	arranjo	ms			"Quando encontrar um pianista "com mé" il faut pedir para pôr um acompanhamento."
022	Bach-Gounot-FV	Ave Maria	violino só, ad libitum	arranjo	ms			"o acompanhamento é o comum."
023	Beethoven-FV	Bagateia n. 2	violino só	arranjo	ms			(surdina ad libitum)
024	Offenbach-FV	Barcarolla	violino só	arranjo	ms			manuscrito 1.
025	Offenbach-FV	Barcarolla	violino só	arranjo	ms			manuscrito 2.
026	J. Brahms-FV	Berceuse op. 49 n.4	violino e piano ou violino só, ad libitum	[arranjo]	ms			
027	J. Brahms-FV	Berceuse op. 49 n.4	violino e piano	[revisão]	ms			[facsimile na mesma folha do T'ang-yá-fón].
028	FV	Boca de oiro, op.2	canto e piano (completo)	original (letra e música de FV)	Ed. FARIA & Cia. Avenida Afonso Penna n. 791, Belo Horizonte.			papel: Off. Graphica Musical "CAMPASSI & CAMIN" - S. PAULO
029	FV	Boca de oiro, op.2	piano	original	ms			possui um código escrito à mão: 9781189-01
030	FV	Brado íntimo, prelúdio n. 4	violino só	original	ms	a José de Matos	6/11/1924	
031	Marcos R. de Sales [Salles]	Cadência à Sonata Trillo do Diabo de Tartini	violino	revisão	ms		13/3/1933	carimbo de Carlos Wehrs e Cia, R. da Carioca, 47 e Ouvidor, 153, Rio de Janeiro

II – Listagem geral das obras de Flausino Vale

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
032	Marcos R. de Sales [Salles]	Cadência à Sonata Trillo do Diabo de Tartini	violino	revisão e ded.	ms		13/3/1933	Outro manuscrito, papel de Carlos Wehrs & Cia. R. da Carioca, 47 a Ouvidor, 153, Rio de Janeiro.
033	Wínia Farberow	Cadência para o 3º. Tempo do Concerto de Beethoven	violino	revisão e ded.	ms			
034	R. Wagner	Canção da Estrela [riscado:]Marcha Nupcial	violino e piano (completo)	revisão	copista			
035	R. Wagner	Canção da Estrela [riscado:]Marcha Nupcial de Lohengrin	violino e piano (completo)	revisão	ms			
036	Mercedes Simone-FV	Cantando (tango canção)	violino e piano	[arranjo]	copista			
037	Mercedes Simone-FV	Cantando (tango canção)	violino e piano (completo)	[arranjo]	ms		12/1933	
038	Giuseppe Sammartini-FV	Canto Amoroso	violino só (piano, ad libitum)	arranjo	ms	a Anselmo Ziatopoliski	10/1935	manuscrito 2.
039	Giuseppe Sammartini-FV	Canto Amoroso	violino só (piano, ad libitum)	arranjo	ms	a Anselmo Ziatopoliski		
040	FV	Canto da inhumna, prelúdio 22	violino só	original	ms	Oscar Borgeth		
041	FV-[Luiz Melgaço]	Canto do sabiá [riscado: prelúdio XXIII]	violino e piano (completo)	original	ms			adaptação de Luiz Melgaço.
042	Mendelssohn (arr. Walter Dexter Stafford)	Canto sem palavras	violino só	revisão	ms			"While holding open D string, lower G string to F sharp".
043	Charles Bériot	Capricho	violino só	revisão e adaptação	ms			O original para 2 violinos está no fim da 2a. Parte do método de Baillot. Ligeiras modificações no final para violino só.
044	Nicolino Milano	Cateretê	violino	revisão	ms			
045	J.Raff	Cavatina	violino	revisão	ms			
046	Manoel Evaristo-FV	Celestial Adagio	violino só	transcrição	ms	a George Marinuzzi, homenagem do transcritor		papel: Wecco 12.A
047	J.S.Bach-FV	Chaconne da partita n. 2 in D menor para violino só	2 violinos	transcrição	ms			Violino 2: Transcrição do acompanhamento de R. Schumann por F.V. "Para tocar junto com o disco do Menuhin." Papel: Marca "CLAVE" n.º. 3110 Ind. Arg.
048	Gaetano Lanna-FV	Come le Rose...	violino e piano	arranjo	ms			

III – Listagem geral das obras de Flausino Vale

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
049	Händel-FV	Côro de "Judas Maccabeus" op. 3 [editado junto com Gavotta de Gluck]	violino só	transcrição	1a. Edição: 200 exemplares numerados e rubricados pelo transcriptor. 16-F.Valle.			Papel: Off. Graphica Musical "CAMPASSI & CAMIN" - S.PAULO
050	Haendel-FV	Coro de Judas Macabeus	violino só, terceiro som de tartini, surdina	[arranjo]	ms			"Processo da chave de Baillot, ou aparelho de F. Vale / Baillot's key process or F. Valle's device."
051	Granados-Kreisler	Dansa Espanhola	violino	revisão	ms			Peça inédita, simples (4 linhas), rondó. Texto explicativo ilegível.
052	FV	Devaneio		original	ms		Juiz de Fora, 27/1/1927	"Não sei da parte de piano. Acho que está com o Manoel [??]ucht (São Paulo).
053	Schimit Gentner	Diga-me outra vez	violino e piano	revisão	ms			Datado com letra de Flausino Vale. Há uma edição disponível na UFMG.
054	Luiz Melgaço-FV	Doce Momento, op. 39	violino e piano (completo)	original	Livraria Universal / Casa das Músicas / Editora / T. Leite / R. Espírito Santo, 429 - Belo Horizonte		17/5/1946	Trata-se de um trecho solístico da Fantasia Souvenir de Bade (não de Haydn).
055	H. Leonard [Hubert Léonard]	Dueto para um violino só (do souvenir de Haydn)	violino só	revisão	ms			[rubicado por inteiro. Está no mesmo facsimile do Lied de Pedro. Transcrição de um disco de Caruso.]
056	Massenet	Elegie	violino	arranjo	ms			versão A
057	P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (arco)	arranjo	ms		4/1944	versão A (fac simile pior, datado).
058	P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (arco)	arranjo	ms			versão A (manuscrito de papel escuro)
059	P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (arco)	arranjo	ms			versão B
060	P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (guitarra/pizz)	arranjo	ms			versão B (manuscrito de papel escuro)
061	P.Nimac-FV	Era uma vez - toada brasileira	violino só (guitarra/pizz)	arranjo	ms			Música e letra de FV. Harmonizada por Pedro de Castro.
062	FV	Erro divino	canto e piano (completo)	original	ms			

IV – Listagem geral das obras de Flausino Vale

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
063	Baillot	Estudo de Uníssonos sucessivos	violino só	revisão	ms			
064	L. Ganne-FV	Éxtase (Réverie)	violino e piano	transcrição	ms	a Yehudi Menuhim, glória dos EEUU e do mundo, homenagem do transcritor		
065	Presciliano Silva	Fantasia	violino e piano	[revisão]	ms			
066	M. J. de Macedo	Fantasia Característica sobre temas de [Stanislaw] Maniuszko, op. 154	[violino e piano]	revisão	ms	Of. a Exma. Sa. Da. Branca de Carvalho Vasconcellos	1925	
067	Presciliano Silva	Ganganelli, fantasia	rabeca e piano	revisão	ms			
068	Gluck-FV	Gavota	violino só	transcrição	ms	A Fritz Kreisler, homenagem do transcritor.		manuscrito 2.
069	Gluck-FV	Gavota	violino só	transcrição	ms			ms
070	Gluck-FV	Gavota	violino só	transcrição	ms			nome datilografado.
071	Gluck-FV	Gavotta op.2 [e Côro de Judas Maccabeus]	violino só	transcrição	"1a. Edição: 200 exemplares numerados e rubricados pelo transcritor. 16-F. Valle."	A Fritz Kreisler, homenagem do transcritor.		Carimbo: Rua Ceará, 1851, Belo Horizonte.
072	Ferd Grofé	Grand Canyon, suite III - on the trail (introdução, apenas)	violino só	revisão	ms			possui quartos de tom e notas atrás do cavalete.
073	FV	Hino à Música	[canto e] piano (completo)	original	ms			vide caderno 2010.
074	FV	Hino dos Universitários Mineiros	canto e piano (completo)	original	ms		3/1940	Aimbiré (pseudônimo n.1); Prados da Comba (pseud.2)
075	Francisco Manuel [da Silva]	Hino Nacional Brasileiro	violino	revisão	ms			em Fá Maior.
076	Dimicu-Heifetz	Hora staccato	[violino e piano]	revisão	ms			
077	FV	Hymno às árvores	canto e piano (completo)	original	ms	Para o jardim da infância Bueno Brandão	1935	"Este, por bem dizer, é o rascunho; guardo-o para no caso de ficarem com a cópia, que sempre empresto."
078	FV (música) - Arthur Ragazzi (letra)	Hymno do Soldado Mineiro (ou de Força Pública)	canto e piano (completo)	original	ms		1936	
079	FV	Implorando	violino e piano (completo)	original	Ed. Irmãos Vitale © 1944 S. Paulo - Rio de Janeiro			Editada em Agosto de 1944.
080	FV	Implorando	violino só	original	ms		30/10/1931	copista: José [?Mutay] de Mattos.

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
081	FV	Implorando	violino só	original	ms		2/1924	original de canção, transcrição para violino e piano. Glosa quase ilegível.
082	José Maurício	Ingemisco (Lamento)	violino e harmônio	arranjo	ms			"para igreja"
083	Heinz Prevost	Intermezzo, Souvenir de Viena	violino	[revisão]	ms			
084	C. Debussy-Artur Hartmann	La Fille Aux Cheveux de Lin	[violino e piano]	revisão e ded.	ms			(com surdina)
085	Yradier	La Paloma	violino e piano	arranjo	ms			
086	Tárrega-FV	Lágrima - prelúdio	violino só	adaptação	ms		19/7/1943 [riscado]	Glosa ilegível pela furação da encadernação. "... do transcritor"
087	Sgambatti-FV	Ländler	violino e piano (completo)	[revisão]	copista		3/12/1944	Cópia da partitura datada pelo copista Jayme Santiago Siqueira.
088	Sgambatti-FV	Ländler	violino	[revisão]	ms		5/3/1924	
089	Saint-Saens-FV	Le Cygne	violino solo, ad libitum - surdina	arranjo/ (transcrição)	ms		12/1938	
090	Saint-Saens-FV	Le Cygne	violino só	revisão	ms		12/1938	"querendo tocar com piano, o acompanhamento é comum e o violino começa no compasso 2. Vide verso"
091	Saint-Saens- Leopoldo Godowsky	Le Cygne	violino solo (ad. Libitum)- surdina	revisão	ms		12/1938	Tonalidade alterada, acréscimos de notas duplas, harmônicos com vibrato de arco, arpejos, supressão de notas.
092	J. Massenet-FV	Les Yeux clos	violino e piano (completo)	transcrição	ms			
093	Pedro di Caldo(?)	Lied		[transcrição]	ms	à (?) Olga, artista e esposa carinhosa		
094	Giovanni Rinaldi -FV	Lola	violino e piano	[revisão]	ms			
095	FV	Londe da Pátria	violino só	arranjo	ms			"Arranjo de Dimitri. Desta parte foi o meu arranjo para violino só. Original que o cantor Dimitri que me ofereceu."

VI – Listagem geral das obras de Flausino Vale

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
096	"Kypchai"-Juravli Aves de ???	Longe da Pátria	piano	arranjo	copista			"Canção Ukraniana arr. De Dimitri. Desta parte fiz meu arranjo para violino só."
097	folclore ucraniano- FV	Longe da Pátria	violino só	arranjo	ms			"Arranjo de Dimitri. Desta parte foi o meu arranjo para violino só. Original que o cantor Dimistri que me ofereceu."
098	J.D. Williams	Mazurka Caprice in F	violino	[revisão]	copista			
099	Gluck-FV	Melodia (sulla IV corda)	violino	[revisão]	ms		10/12/1945	
100	Dvorak-FV	Melodia Espiritual [(e mystica) Negra, op.95	violino e piano (completo)	revisão	copista			"Symphony Neue Welt op. 95"
101	A. Dvorak-Kreisler	Melodia Mystica Negra da Sinf. Novo Mundo	violino	revisão	ms		27-12-1936	"...minha parte de violino difere tanto no dedilhado, como nas arcadas e mesmo em certas notas. Além disso, o meu arranjo é em dois sustenidos, e o do Kreisler é em cinco bemóis. Assim procedi, porque acho que a minha tonalidade é mais rica em sons multiplicados, devido à ressonância das cordas soltas, bem como porque facilita muito o dedilhado e afinação."
102	Nevin-Kreisler	Might lak' a rose	violino	[transcrição]	ms	Ao amigo e colega Zé (José) de Mattos, para recordar-se do disco	4/1934	Tirado do disco por FV.
103	Georges Boulanger- FV	Minha oração	violino só	[arranjo]	copista			
104	Georges Boulanger- FV	Minha oração	violino só	[arranjo]	ms		19/49	versão para violino e piano (sem parte de piano)
105	Francisco Mignone- FV	Minueto	violino só	adaptação	ms	ao amigo e mestre Edgardo Guerra, homenagem do transcritor	3/1939	Da ópera "O Contratador de Diamantes" de Mignone na listagem de Frésca (2008, p.100)

VII – Listagem geral das obras de Flausino Vale

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
106	Beethoven-FV	Minueto in G (n. 2)	violino só	arranjo	ms			Dedicado a Jascha Heifetz, em homenagem a sua visita ao Brasil em 1934.
107	Louis Garte-Mirelle Brocey	Na cabana au Canadá	violino	transcrição	ms			[em Ré maior]. "Fica melhor em Dó (um tom abaixo). Tirado de um disco, por FV. No passar para dó, modifiquei, um pouco, o desenho."
108	Albert Randegger Júnior	Nêmia	violino	arranjo	ms		12/1947	
109	F. Gruber-FV	Noite feliz	violino só	arranjo	ms			em Ré Maior
110	Gruber-FV	Noite Feliz pelo processo da chave (terceiro som de Tartini)	violino só	arranjo	copista J.Gomes da Costa [fiscado]			em Dó Maior. Referência a Baillet, longo texto explicativo
111	Chopin-FV	Noturno n. 2 (1a. Versão para igreja)	violino só	arranjo	ms		2/1941	
112	Chopin-FV	Noturno n. 2 (2a. Versão)	violino só	arranjo	ms			outro manuscrito, mais legível.
113	Chopin-FV	Nocturno n. 2 (2a. Versão)	violino só	arranjo	ms			pentagrama ilegível, mas as notas estão firmes. Capa, título e autor datilografados.
114	Tschaikowsky-FV	Nur wer die Sehnsucht kennt (Só quem conhece a saudade) (um coração solitário)	violino e piano (completo)	[revisão]	copista		18/7/1935	[Catalogado junto ao ms "Só quem conhece a saudade".] "Transportado por F. Buzelin".
115	Poliakin-C. Fietter	O Canário	violino e piano	revisão e ded.	ms			
116	Rimsky-Korsakov-Kreisler	O Rouxinol e a Rosa - Romance Oriental	violino e piano	cópia	ms			"Tirado, de ouvido, do disco executado por Kreisler".
117	Rimsky-Korsakov-Kreisler	O Rouxinol e a Rosa - Romance Oriental	violino e piano	cópia	ms			
118	J. do Patrocínio Filho-FV	Para o nenê dormir	violino só (surdina)	[arranjo]	ms			
119	Alphonse Hanselman-FV	Petit Berceuse	violino só (sem arco)	arranjo	copista(?)			
120	Alphonse Hanselman-FV	Petit Berceuse	violino só (imitação de harpa)	arranjo	ms			

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
121	Z. Fibich's	Poema	violino e piano (completo)	revisão	ms			cópia de J. Gomes da Costa (carimbo), 20/5/1949. Na partitura do piano consta "Acomplo. de Roland de Berton".
122	Delvair Silva-FV	Por esta callecita	violino e piano (completo)	transcrição	ms(+copista)			
123	FV	Prelúdio 01A - Batuque	violino só	original	ms	Jacinto de Meis	1922	
124	FV	Prelúdio 01B - Batuque	violino só	original	copista	Jacinto de Meis		versão com alguns acréscimos de oitavas. [riscado: op. n.2]+H164
125	FV	Prelúdio 02 - Suspiro d'alma	violino só	original	ms	Francisco Chiaffitelli	1923	
126	FV	Prelúdio 03 - Suspiro d'alma [riscado:op.2]	violino só	original	copista	Francisco Chiaffitelli	1923	
127	FV	Prelúdio 03 - Devaneio	violino só	original	ms	Raul Laranjeira	1924	
128	FV	Prelúdio 03 - Devaneio [riscado: op3]	violino só	original	copista	Raul Laranjeira	4/3/1924	
129	FV	Prelúdio 04 - Brado íntimo	violino só	original	ms	A José de Matos	6/11/1924	
130	FV	Prelúdio 04 - Brado íntimo [riscado:]op. 4	violino só	original	copista	José de Matos	6/11/1924	
131	FV	Prelúdio 05 - Tico-tico op. 6	violino só	original	ms	a Marcos Salles	22/9/1926	[riscado:] op.6. Melodia B (início descendente).
132	FV	Prelúdio 05 - Implorando op.5	violino só	original	copista			
133	FV	Prelúdio 06 - Marcha Fúnebre op.7	violino só	original	ms	A memória de Ernesto Ronchini.	15/6/1927	[riscado: em memória de meu tio Vicente].
134	FV	Prelúdio 06 - Marcha Fúnebre op.7	violino só	original	ms	em memória de meu Tio Vicente	15/6/1927	dedicatória substituída por: "à memória de Ernesto Ronchini".
135	FV	Prelúdio 06 - Marcha Fúnebre op.7	violino só	original	ms	A memória de meu tio Vicente.	15/6/1927	Em folha junto ao Tico-tico.
136	FV	Prelúdio 07 - Sonhando op.8	violino só	original	copista	Leônidas Aduori	9/9/1929	
137	FV	Prelúdio 07 - Sonhando op.8	violino só	original	copista(?)	Leônidas Aduori	9/9/1929	
138	FV	Prelúdio 08 - Repente, op.9	violino só	original	ms	Torquato Amore	20/2/1924	Djalma da Fonseca Hermes, tabelizado 9º. Ofício, Rio de Janeiro.
139	FV	Prelúdio 09A - Rondó doméstico	violino só	original	ms	Edgardo Guerra	4/1933	Prelúdio 10 neste ms. Tema B descendente.
140	FV	Prelúdio 09B - Rondó doméstico	violino só	original	ms	Edgardo Guerra	4/1933	Tema B ascendente.
141	FV	Prelúdio 10 - Interrogando o destino	violino só	original	ms	Zino Francescatti	26/10/1933	
142	FV	Prelúdio 10A/B - Interrogando o destino	violino só	original	ms	A Juan Rodrigues - o [?] do violão	26/10/1933	Versão A e B na mesma folha.
143	FV	Prelúdio 11 - Casamento na roça	violino só	original	Cartos Wehrs e Cº. Rio de Janeiro	Nicolino Milano	1933	quartos de tom.

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
144	FV	Prelúdio 12 - Canto da inhumna	violino só	original	ms	[riscado: Dedicado ao Rei do Arco brasileiro:] Oscar Botgeth	10/1935	Toada sertaneja, muito comum entre os violeiros.
145	FV	Prelúdio 13 - Asas inquietas - Restless wings	violino só	original	copista	Ernest N. Doring		
146	FV	Prelúdio 14 - A porteira da fazenda	violino só	original	copista	Heitor Villa-Lobos	1933	
147	FV	Prelúdio 15 - Ao pé da fogueira	violino só	original	Carlos Wehrs e C.º. Rio de Janeiro	Agnelo França		
148	FV	Prelúdio 16A - Resquiescat in pace	violino só	original	ms	Augusta Campos Vale		
149	FV	Prelúdio 16B - Resquiescat in pace	violino só	original	ms	Augusta Campos Vale		
150	FV	Prelúdio 17A - Viola destemida	violino só	original	copista	Ruggiero Ricci	1939	
151	FV	Prelúdio 17B - Viola destemida	violino só	original	ms	Ruggiero Ricci	10/1939	
152	FV	Prelúdio 18 - Pai João	violino só	original	ms	Jascha Heifetz	1939	
153	FV	Prelúdio 19 - Folguedo campestre	violino só	original	ms	Francisco Mignone	24/5/1933	
154	FV	Prelúdio 20 - "Tirana" Rio Grandense	violino só	original	ms	A Peri Machado. [riscado:] A Getúlio Vargas - o Glorioso Gaúcho "Sans peur et sans reproche"	19/4/1942	
155	FV	Prelúdio 21 - Prelúdio da vitória	violino só	original	ms	Paulina D'Ambrosio		Possivelmente em comemoração ao final da II Guerra Mundial.
156	FV	Prelúdio 22 - Mocidade eterna	violino só	original	copista	Orlando Frederico		
157	FV	Prelúdio 23 - Implorando op. 5	violino só	original	ms	Cláudio Santoro	2/1924	
158	FV	Prelúdio 24 - Viva São João	violino só	original	ms	Isaac Stern		
159	FV	Prelúdio 25 - A mocinha e o papudo	violino só	original	copista	Henrik Szering		
160	FV	Prelúdio 26 - Acalanto	violino só	original	ms	Esteban Eitler		
161	F. Liszt-FV	Rêve d'Amour	violino	[arranjo]	ms		8/1943	ossia: quando tocar na igreja.
162	Schumann-FV	Rêverie	violino só	arranjo	ms		27/10/1945	
163	João A. de Campos	Rêveruse	violino e piano	[revisão]	ms			tio (prof. de violino do papai)
164	FV (letra e música)	Revolução liberal - Hymno	canto	original	Imprensa Oficial, Minas Geraes		3/10/1930	Impresso só contém a melodia.
165	Carosio-FV	Ritorna (Hesitation)	violino e piano		ms			
166	Artur Napoleão	Romance	violino e piano	transcrição	ms			
167	Anton Rubinstein- (arr. By Walter Dexter Stafford)	Romance op.44 n.1	violino só	revisão	copista			título e autor datilografado.

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
168	Anton Rubinstein- (arr. By Walter Dexter Stafford)	Romance op.44 n.1	violino só	revisão	ms			Rev. by F. Vale
169	Anton Rubinstein- (arr. By Walter Dexter Stafford)	Romance, violin alone	violino só	revisão	ms		3/1941	[riscado:] "Na parte a tinta, é uma reprodução fidelíssima, feita por mim, da peça [??] publicada na revista norteamericana "Violin and Violinists"; tudo quanto está a lápis [?] foi acrescido por mim." Este Romance faz parte de uma coleção de 6 peças para piano, conhecidas por Noite de S. Petersburgo (Soirées de S. Pet.)
170	Ruy Coelho-FV	Rouxinol	violino	[transcrição]	ms			
171	anônimo-FV	Saudade de minha mãe - autor desconhecido	violino e piano (completo)	arranjo [riscado: revisão]	ms		1947	"Já fez meio século (1947) que andou pelo Brasil a insigne violinista italiana Giulietta Dionesi, sendo a presente habanera uma das peças de seu repertório [...] meu pai reteve-a de cór, transmitindo-me a solfa [...]"
172	FV	Serenata	violino e piano (completo)	original	©Copyright. 1944 by Irmãos Vitale, Ed. São Paulo - Rio de Janeiro copista			Adquirido no comércio de Belo Horizonte no início da década de 1990.
173	FV	Serenata	violino e piano	original				"Obs.: depois de publicar por 'Vitale Irmãos', resolvi modificar, um pouco, a parte do violino, sendo esta, pois a definitiva, principalmente para o caso de uma nova edição."

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
174	FV	Serenata	violino e piano	original	copista			[música de outro copista]. "Obs.: depois de publicar por 'Vitale Irmãos', resolvi modificar, um pouco, a parte do violino, sendo esta, pois a definitiva, principalmente para o caso de uma nova edição."
175	FV	Serenata	violino e piano	original	ms			
176	Schubert	Serenata	violino e piano (completo)	revisão	ms			
177	Tarrega-FV	Serenata árabe	violino e piano (completo)	[revisão]	ms		7/3/1938	
178	FV	Serenata Onírica	violino e piano	original	copista			[proveniente de duas fontes de ms]
179	FV	Serenata Onírica	violino e piano	original	ms		17/7/1952	"Sonhei que estava tocando esta peça..." [proveniente de duas fontes de ms]
180	Ernesto Kohler-FV	Serenata Oriental	violino e piano	[arranjo]	ms	a Nathan Milstein		
181	FV	Serenim	violino e piano (completo)	original	copista			
182	Tschaikowsky-FV	Só quem conhece a saudade	violino e piano	revisão	ms			redução para igreja.
183	Sibley G. Pease	Solace (Ensolação)	violino	revisão e ded.	ms			"originally for the organ[...]. Papel Weco 14-A.
184	Franz Lehar-FV	Solo de violino da opereta Dansa das Libéulas	violino	revisão	ms			
185	Franz Lehar-FV	Solos de violino da Opereta "Paganini"	violino	[revisão]	ms		1926	Arquivado junto com "Variações sobre canção Paganini".
186	Franz Lehar-FV	Solos de violino da Opereta "Paganini" - introdução	violino só	adaptação	ms		1926	"a introdução ao 1° Solo, adaptada para violino só, na falta de acompanhamentos".
187	FV (música) - Augusto de Lima (poesia)	Sonámbula	violino e piano (completo)	original	ms			
188	Beethoven-FV	Sonata a Kreutzer	2 violinos	[arranjo]	ms			papel: Marca "CLAVE" n.º 3110 Ind. Arg.
189	Beethoven-FV	Sonata ao luar	violino e piano	[arranjo]	copista			a parte de piano é a mesma do original de Beethoven.

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
190	Beethoven-FV	Sonata ao luar	violino só	transcrição	copista			papel marca "CLAVE" n.º 3110 Ind. Arg.
191	FV	Sonhando, prelúdio 7	violino só	original	ms	a Leonidas Autuori	9/9/1929	introdução acrescida posteriormente (pé de página)
192	G. Becce (arr. FV)	Souvenir de Capri	violino	arranjo	ms			[riscado: rev. e dedilhado por FV]
193	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 1 - Suspiro d'alma	violino só	original	ms			Registrado no cartório a 22/3/1932.
194	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 2 - Devaneio	violino só	original	ms			
195	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 3 - Brado íntimo	violino só	original	ms			
196	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 4 - Repente	violino só	original	ms			Na mesma folha da Marcha Fúnebre.
197	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 5 - Tico-tico (versão A)	violino só	original	ms			Na mesma folha de Saudades da Roça. Versão A de início ascendente.
198	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 6	violino só	original	ms			
199	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 7 - Marcha Fúnebre	violino só	original	ms			Na mesma folha do Repente.
200	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 8 - Saudades da Roça (pizz. a guitarra)	violino só	original	ms			Na mesma folha do Tico-tico (versão A).
201	FV	Suíte Mineira - Prelúdio 9	violino só	original	ms			
202	Li Kouri-hièn (música)-Li T'ai-pé(poema)	T'ang-Yá-fon	violino [só] (surdina)	revisão	ms			"Poesia cantada na dinastia dos T'ang (618-906)"
203	Zequinha de Abreu-FV	Tico-tico no Fubá, chôro sapeca	violino e piano (parte de piano não planejada)	transcrição	ms			"Quando oportuno, pedir a um pianista, bom, para [fazer-lhe?] um acompanhamento trabalhado, concertante." - o 4.º Compasso tem o canto do Tico-tico acrescentado.
204	Zequinha de Abreu-FV	Tico-tico no Fubá, chôro sapeca	violino e piano (parte de piano não planejada)	transcrição	ms			[outro ms de 1 p. apenas]
205	Chopin-FV	Tristesse Eternelle	violino e piano	[transcrição]	ms			para a 4a. Corda.
206	Chopin-FV	Tristeza [riscado: eterna] canção. Estudo n. 3 de Chopin 1a. Parte.	violino só	[transcrição]	ms	A Walter Dexter Stafford.		Outro ms.

(Listagem geral)

N.	Autor	Título	Instrumentação	Versão	Tipo	Dedicatória	Data	Observações relevantes
207	Chopin-FV	Tristeza (estudo n. 3. 1a. Parte)	violino só	arranjo	ms	a Walter Dexter Stafford.		
208	Chopin-FV	Tristeza Eterna (Tristesse Eternelle - riscado) -canção	violino só	arranjo	ms		25/12/1935 [riscado]	
209	Chopin-FV	Tristeza eterna [riscado]. Tristesse Eternelle] canção. Estudo n. 3 de Chopin 1a. Parte.	violino só	[transcrição]	ms		25/12/1935	Data riscada.
210	Hummel-Elma	Valsa in A maior	[violino e piano]	[transcrição]	ms			
211	FV	Variações sobre a "Canção Paganini" da Opereta "Paganini" de Franz Lehar	violino só	[original]	ms	A Jascha Heifetz - o Paganini do século XX		ms 2: Título manuscrito. Compassos 65 e 67 alterados, além de outras pequenas diferenças.
212	FV	Variações sobre a "Canção Paganini" da Opereta "Paganini" de Franz Lehar	violino só	[original]	ms	A Jascha Heifetz - o Paganini do século XX		ms 1: Título e autor datilografados. O tema é transcrição da canção, mas as variações são originais de FV. Arco passa por baixo das cordas no final.

8. Índice remissivo

- accordatura*, 10
ALDRICH, Putnam, 151
ALVARENGA, Hermes
 Cuzzuol, 129, 136, 151
ANDRADE, (Ayres de /
 Muricy), 53, 54, 55, 60, 95
Aragão, José de Souza, 56
archetier, 23
BACH, Johann
 Sebastian, xii, 9, 11, 12, 22, 26, 39, 43, 44, 11
 8, 140, 151
BAILLOT,
 Pierre, xiii, 26, 27, 28, 30, 31, 34, 75, 76, 113,
 151, 153
BALTZAR, Thomas, xii, 9, 10, 158
balzato, xiv, 85, 89, 128
bariolage, xii, 11, 12, 118
beleza, v, 27, 94, 148
Bériot, Charles-August
 de, 36, 58, 105, 107, 172
BIBER, Heirich Ignaz Franz, xii, 9, 10, 11, 12
bisbigliando, 118
BOHEM, Joseph, 37, 38, 156
BONTA, Stephen, 47
BOSI, Alfredo, viii, 2, 5
BOSISIO, Paulo, 6, 42, 72, 85
BOYDEN, David, 15, 16, 17, 18, 21
BROWN, Maurice, 12
Buza, Gábor, 108, 154
Campos, João Augusto
 de, 93, 105, 106, 108, 112, 117, 165, 168, 175
Cardim, Fernão, 48
CASTAGNA, Paulo, 59
CERNICCHIARO,
 Vincenzo, 48, 55, 56, 57, 58
Chiaffitelli, Francesco, 56, 166
chin (off / on), 35, 148
contraponto, 39, 41, 44
CROWL, Harry, v, 51
CZERNY, Carl, 140
Dancla, Charles, 34
DAVID, Paul, 15, 152
détaché, 16, 89
DONT, Jakob, 38
DUBOIS, Théodore, 25, 153
ERNST, Heirich
 Wilhelm, xii, xv, 1, 37, 38, 39, 40, 44, 69, 70,
 156, 159
escola, i, ii, viii, ix, xii, xv, xvii, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 12, 1
 6, 18, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 3
 9, 42, 43, 46, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 61, 62, 6
 3, 70, 75, 79, 89, 92, 106, 107, 108, 112, 117, 1
 46, 147, 148, 150
FALLON, Robert Joseph, 139
Ferreira, (Francisco de Paula / Tristão
 José), iv, 55
FLESCH,
 Carl, viii, x, xv, 17, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 72, 9
 0, 108, 148, 156
Francescatti, Zino, 97, 167
FROBENIUS, Wolf, 39
GEMINIANI,
 Francesco, viii, x, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 2
 3, 146, 147, 157
Giannetti, (Murilo /
 Ricardo), v, 96, 97, 108, 110, 160
GOLDBERG, Louise, 29, 151
Grün, Jakob, 38, 43
Guerra, Edgardo, 56, 94, 167
harmônico, 40, 80, 84, 88
Heifetz, Jascha, 94, 97, 129, 168, 169
HEITOR, Luiz, 47, 151, 167
ideal, 5, 8, 15, 20, 27, 30, 35, 148
idealismo, 5
ideologia, 2, 5, 6, 37, 146, 147, 158
jété, xii, 69, 89
Joachim, Joseph, 38, 105
KAWABATA, Maiko, 3, 5, 22, 31
KAYSER, Heirich Ernst, xii, 69, 70, 76
KING, Alexander Hyatt, 12
KREUTZER,
 Rodolphe, xii, xiii, 25, 26, 32, 33, 41, 62, 63, 6
 9, 76, 80, 84, 113, 147, 156, 159, 172
KUIJKEN, Sigiswald, 18, 35, 37, 148
LAVIGNAC, Albert, 153, 154
LAVIGNE, Marco, 72, 85
LEFORT, 29, 154
legato, 69, 89, 128
Lehár, Franz, vi, xi, 97, 129, 133, 149, 159, 169

LÉONARD,
 Hubert,xiii,xv,38,105,106,108,113,115,1
 16,117
 Lima, Marcelino Cleto
 Ribeiro,50,57,155,169,173
 LORAND, Ruth,155
luthier,v,76
 Macedo, Manuel Joaquim
 de,59,93,105,106,108,113,155,175
 MAGALDI, Cristina,58
 Mantegazza,20
 Maria, Manuel
 Joaquim,i,ii,iv,viii,x,4,46,55,56,59,90,11
 0,139,141,146,150,156,157,158,172
 Massart, Lambert,62,63
 McVEIGH, Simon,23
 Messiaen, Olivier,139,153
 MILEWSKY, Jerzy,109
 MONTEIRO, Maurício,34,54,155
 MOZART,
 Leopold,viii,x,14,15,18,19,20,22,23,24,
 33,34,142,146,147
 Nascimento, Adelelmo,56
 Osternold, Antônio Assis,56
 PACHECO, Alberto José Vieira,v,48
 PAGANINI,
 Niccolò,vi,ix,xi,xii,xiii,xiv,xvii,19,25,27
 ,32,33,34,36,38,45,58,69,70,72,87,88,92
 ,93,97,105,107,109,127,128,129,130,13
 3,136,148,149,159,169,173
 PAULINI, Livia,ii,iv,vii
 PAULINYI,
 Zoltan,i,ii,viii,x,xiv,90,131,132,134,144,
 145,155,159
 PINCHERLE,29,154
 Pinto, Luís Álvares (Alves),50,56
pizzicato,xii,xiv,33,34,70,72,89,114,127,1
 38,143
 polifonia,xii,11,39,41
 PRELLEUR, Peter,12
 Prume, François,106,108
 Rebouças, José Pereira,54,149
 Reis, José Joaquim dos,55,105
 REIS, Sandra Loureiro de Freitas,55,105
 RICCI, Ruggiero,19,20,45,97,148,156,168
ricochet,84,89
 RODE,
 Pierre,xii,25,26,32,36,38,41,76,147,156
 SALLES, (Marcos / Marena / Mariana /
 Vicente),i,ii,v,vi,viii,ix,x,xi,xii,xiii,xv,xv
 ii,1,2,3,6,25,46,56,57,60,61,62,63,64,65,
 66,67,68,69,70,72,73,75,76,78,79,80,81,
 82,83,84,85,86,87,88,89,90,91,92,94,95,
 98,100,101,102,103,104,109,110,128,14
 1,142,143,146,149,155,156,160,167,175
 SALÒ, Gasparo da,9
 SANTOS, (Antônio Carlos / Maria
 Luíza),18,50,154
 Sarti, Federico,61,62,63
 Sauret,107
 Scarlatti, (Alessandro /
 Domenico),14,47,155
 SCHWARZ, Boris,3,33,38
 Seyfried, Ignaz Xaver Ritter von,38
 SILVA, Teresa Cristina
 Rodrigues,iv,15,16,50,54,57,59,151,165
 ,173,174,175,176
 SINHA, S.C.,5
 Souza, Bernardino Belém
 de,ix,xi,xiv,56,92,144,145
spiccato,88,89
 Spohr, Louis,19,28,32,33
staccato,xiii,16,22,72,80,84,89,173
 STOWELL, Robin,21,62,105,106
sul ponticello,127
 TACUCHIAN, Ricardo,60
 Tartini,xiii,24,26,90,94,98,100,101,102,10
 3,104,159,174,175
 TOLENTINO, Bruno,146
 TREITLER, Leo,140
tremolo,xiii,88,118,127
 Trindade, Gabriel Fernandes da,iv,59
 VALE, Flausino
 (VALLE),i,ii,v,vi,viii,ix,x,xi,xiii,xiv,xv,
 xvi,xvii,1,2,3,6,8,25,46,47,51,59,60,90,9
 1,92,93,95,96,97,98,102,103,104,105,10
 6,107,108,109,110,111,112,113,116,117
 ,119,120,122,124,126,127,128,129,130,
 133,136,137,138,139,140,141,143,144,1
 45,149,151,153,155,158,160,165,168,17
 1,172,176,177
 Vasconcelos, Simão,47
 Vieuxtemps,37
 Villa-Lobos,95,105,136,139,158,167,176
 Viotti,24,25,26,33,36,147,156,158
 VOLPE, Maria
 Alice,i,ii,iv,viii,x,5,6,46,55,59,90,110,13
 9,150
 WESTHOFF, Johann,xii,9,10,11,39,159
 WHITE, Chappell,58

Wieniawski, Henryk,xiii,31,62,63,70,79,80

Ysaÿe,17,37,56,62,107