

# Contribuições Brasileiras na Composição Para Violino, Viola e Viola Pomposa

*Zoltan Paulinyi*

**Resumo:** A história do violino é notoriamente ligada ao Brasil no desenvolvimento organológico do arco. Para ampliar o panorama das contribuições originais brasileiras também no repertório, notáveis composições podem ser agrupadas em três fases cronológicas a partir do século XX: (1) inovação técnica, (2) caracterização de estilo, (3) expansão técnica. Na parte técnica, Flausino Vale foi um dos primeiros a registrar o uso de *sotto le corde*, e novos autores, como Crowl, Paulinyi e Carvalho, buscam diferentes combinações de harmonia, timbre e disposição espacial. Na caracterização estilística, Villa-Lobos, Guarnieri, Lacerda, Guerra-Peixe, Mahle e Santoro protagonizaram forte embate ideológico, resultando num cenário atual que Prado denominou de "linguagem múltipla".

**Palavras-chave:** composições, violino, viola, viola pomposa, obras brasileiras.

**Abstract:** The history of the violin is notoriously linked to Brazil because of organological development on the bow. In order to expand the perspective of Brazilian original contributions to the repertoire as well, notable compositions can be grouped into three chronological phases since the 20th century: (1) technical innovation (2) characterization of style, (3) expansion technique. On the technical side, Flausino Valle was one of the first record of the use of *sotto le corde*, and new authors, as Crowl, Paulinyi and Carvalho, seek different combinations of harmony, timbre and spatial layout. On the stylistic characterization, Villa-Lobos, Guarnieri, Lacerda, Guerra-Peixe, Mahle and Santoro staged a strong ideological clash, resulting in the current background considered as "multiple language" by Prado.

**Keywords:** composition, violin, viola, viola pomposa, Brazilian works.

## 1. Objetivo e metodologia

O propósito deste artigo é esboçar um panorama de obras notáveis para permitir avaliação de contribuições brasileiras à literatura violinística internacional. Serão incluídas peças para viola e também para viola pomposa em virtude da similaridade técnica e organológica entre os instrumentos. Não há pretensão de exaurir este assunto; pelo contrário, os exemplos citados devem motivar a realização de novos estudos.

Devido à abordagem quase cronológica, a organização das fontes sugere um reforço nesta linha de pesquisa aos musicólogos interessados na história brasileira da composição para violino. Os violinistas e violistas en-

contrarão referências para incrementar o repertório, promovendo um diálogo com representação brasileira maior na comunidade internacional. Já os compositores poderão consultar e comparar o estado das pesquisas sobre a expressão musical brasileira no violino, com o objetivo de esclarecer tendências e apontar novas direções composicionais. As contribuições citadas aqui podem ser classificadas em:

- a) desenvolvimento de técnicas instrumentais originais, as quais ampliam a eloquência e a capacidade expressiva da obra;
- b) estilos e formas composicionais novas;
- c) expansão de técnicas instrumentais e composicionais envolvendo o instrumento;

Este artigo não abordará a difusão da música brasileira, mas convida à abertura desta linha de pesquisa. A dificuldade em buscar informações e reunir partituras torna valiosa a elaboração de um estudo completo e amplo sobre o assunto; contudo, obras aqui exemplificadas já podem delinear contribuições interessantes da composição brasileira para violino no contexto internacional.

A introdução histórica contextualiza a vocação do Brasil à expansão técnica do violino, de forma autônoma ao que veio sendo realizado na Europa. Composições do século XX foram pesquisadas em acervos de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Campinas. Já obras contemporâneas foram obtidas diretamente com os compositores, por meio de convites individuais e de chamadas nacionais ao longo da última década. Diante do grande volume de material recebido, foi necessário selecionar os exemplos que mais se adequaram às três categorias citadas acima. Constam como figuras os exemplos de compositores vivos que autorizaram a publicação de trechos de suas composições; os demais são citados ao longo do texto, incluindo endereços eletrônicos para sua localização, sempre que disponíveis.

A similaridade da técnica da viola e o despontamento do Brasil na fabricação da viola pomposa e de produção literária sobre o assunto incentiva ao agrupamento de obras relacionadas a estes instrumentos. Os exemplos incluem composições sem acompanhamento, obras camerísticas e obras solísticas que destacam algum aspecto original na literatura para o instrumento.

O artigo conclui-se citando a abertura de novas linhas de pesquisa, incentivando compositores, intérpretes e pesquisadores a contribuírem com obras relacionadas a este assunto.

## 2. Introdução histórica: vocação brasileira à expansão técnica

O violino nasceu do povo italiano, marcadamente apaixonado pelas artes e pela música. "O violino é um dos instrumentos acusticamente mais perfeitos e tem uma versatilidade musical extraordinária. Em beleza e apelo emocional, seu som disputa com o do seu modelo, a voz humana<sup>1</sup>". Por isso, paixão é constituinte essencial deste instrumento, mesmo em abordagens científicas e acadêmicas sobre o assunto.

Instrumento inventado à época da conquista do Brasil, tem sua história curiosamente ligada a este país por causa do fornecimento de madeira à fabricação de arcos. A exploração madeireira na América foi decisiva na evolução do arco em face da introdução de madeiras com maleabilidade e força necessárias para arcos mais longos e retilíneos. O arco barroco, associado ao ideal de Corelli, era feito de pau-cobra, *brosimum aubleti*, densa e bonita madeira amazônica. O *archetier* François Tourte (1747-1835) incorporou, em um só modelo, todas as inovações técnicas disponíveis à sua época, 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<sup>2</sup>. O arco moderno, mais longo, mais pesado e com maior inércia na ponta, é apropriado às cordas mais grossas e potentes feitas a partir do século XIX e às frases musicais mais longas do estilo clássico e romântico. Por outro lado, a utilização de madeiras brasileiras, em geral mais densas, para construção do tampo e do fundo do violino nunca foi bem aceita no meio conservador por gerar um timbre mais agressivo e promover outro tipo de estética, estranha à tradição italiana, conforme se nota na trajetória de exemplares de Guido Pascoli (1905-1987) e de outros *luthiers* brasileiros.

Apesar da fundamental importância do Brasil no desenvolvimento organológico do arco, a história musical e violinística deste país sofre com a

---

1 Traduzido pelo autor deste artigo, no original encontra-se: "*The violin is one of the most perfect instruments acoustically and has extraordinary musical versatility. In beauty and emotional appeal its tone rivals that of its model, the human voice.*" citado de David Boyden et al, 2001, "Violin". In Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1>> Acesso em: 12/3/2010.

2 John Dilworth. 1992. "The violin and bow: origins and development". In: Stowell, Robin. *The Cambridge companion to the violin*. UK: Cambridge University Press, p.26.

discrepância entre as informações obtidas em crônicas e a escassez de partituras existentes ou sobreviventes, principalmente do período anterior ao século XVIII<sup>3</sup>. A vinda de Dom João VI ao Brasil em 1808 e a paulatina reaproximação com os franceses a partir de 1816 sob influência do compositor austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858) catalisou a modernização da escola violinística no Brasil. Portanto, o século XIX alterou o cenário musical no Brasil, inicialmente com o violino subordinado às funções da ópera e da música sacra do gosto da corte portuguesa, para um crescente aumento das atividades instrumentais, como concertos e música de câmara. Neste contexto, é significativo registrar três grandes duetos concertantes (ca.1814) para dois violinos de Gabriel Fernandes da Trindade (ca.1790-1854)<sup>4</sup>. Já 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<sup>5</sup>. Contudo, não se encontrou menção a obras de sua autoria.

No final do século XIX, começaram a surgir obras compostas especificamente para violino e piano, principalmente sonatas. Neste grupo de composições, citam-se o baiano Sílvio Deindo Fróis, Elpídio Pereira, Henrique Oswald e o violinista Leopoldo Miguez, cujo duo espelhado para violinos é uma divertida peça didática<sup>6</sup>. Flausino Vale<sup>7</sup> cita Presciliano Silva e Manuel Joaquim de Macedo, do qual há notícia de vários concertos para violino e orquestra, entre outros compositores<sup>8</sup>.

A respeito de obras especificamente compostas para violino solo por brasileiros natos, surpreende os tardios registros do início do século XX por Marcos Salles (1885-1965) e Flausino Vale (1894-1954). Suas obras ilustram uma consolidação da música *solo* como fator de reconhecimento e de

---

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

4 Zoltan Paulinyi. 2010. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo*. Departamento de Música, Universidade de Brasília: dissertação de mestrado. Brasília, p.55.

5 Luiz Heitor Correia de Azevedo. 1956. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, p.24.

6 Azevedo, *150 anos de música no Brasil*, p.101-105.

7 Flausino Rodrigues Vale. 1948. *Músicos Mineiros*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, p.22.

8 Paulinyi, *Flausino Vale e Marcos Salles*, p.56.

prestígio do compositor e do intérprete. Flausino Vale manifestou claramente que "o violino basta a si próprio, prescindindo de outros instrumentos para acompanhá-lo"<sup>9</sup>, expressando um ideal de autonomia violinística em relação aos costumes europeus<sup>10</sup>.

Marcos Salles (Salvador, BA, 20/11/1885; Rio de Janeiro, RJ, 6/9/1965), aluno de Luiz Sarti em Belém do Pará e de Federico Sarti em Bolonha, é brasileiro nato autor dos mais antigos caprichos para violino solo noticiados atualmente<sup>11</sup>. A maneira abrangente e virtuosística com que Salles explora a técnica de arco revela sua conexão direta à escola franco-belga (Federico Sarti foi aluno de Henryk Wieniawski). Seu álbum de "6 Capricci" de 1907-1909, apesar de ser obra da juventude elaborada no estilo italiano de forma "*aria da capo*" claramente inspirado por Paganini, revela a personalidade do autor no domínio de todos os golpes de arco e na sistemática alternância modal<sup>12</sup>.

Esta introdução histórica mostra a importância do Brasil na organologia do arco, determinante na sofisticada evolução da técnica de mão direita. Em relação à atividade composicional, os séculos XX e XXI concentram obras de interesse ao objetivo deste estudo em face ao atual estado do conhecimento neste domínio.

### **3. Contribuições brasileiras ao desenvolvimento do repertório do violino, da viola e da viola pomposa**

A listagem de contribuições brasileiras originais, em ordem bastante cronológica, revela agrupamento de tendências em 3 fases: inovação técnica no início do século XX, afirmação estilística de uma linguagem nacional no restante do século XX, expansão da técnica do violino e de busca de novos recursos acústicos neste início de século XXI. Na primeira fase, viu-se que Marcos Salles foi um dos primeiros brasileiros natos a buscar autonomia no violino desacompanhado. Sua influência histórica revelar-se-á importante na carreira de Flausino Vale, que efetivamente adicionou notável página à literatura internacional. Na segunda fase, serão citadas obras de autores protagonistas da ideologia nacionalista aplicada ao violino, desde

---

9 Flausino Vale *apud* Camila Frésca. 2008. *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. ECA-USP: dissertação de mestrado. São Paulo, p.137.

10 Paulinyi, *Flausino Vale e Marcos Salles*, p.43.

11 Paulinyi, "*A afirmação do violino solo no Brasil*", p.1097-1102.

12 Paulinyi, *Flausino Vale e Marcos Salles*, p.62-84.

Carlos de Almeida até Almeida Prado. Na terceira fase, aparecem obras de Guilherme Carvalho, Harry Crowl e Paulinyi. Nesta sucinta listagem contextualizada, procura-se destacar minimamente um aspecto original e relevante de cada exemplo.

Flausino Vale (Barbacena, MG, 1894; Belo Horizonte, MG, 1954), advogado e músico, aprendeu violino com seu 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 em 1908. Estabeleceu-se em Belo Horizonte em 1912, onde profissionalizou-se como violinista. Iniciou em 1933 sua amizade com Marcos Salles. Assumiu a cátedra de História da Música e do Folclore Nacional no Conservatório Mineiro de Música em 1934, para o qual publicou "Elementos de folclore musical brasileiro" em 1936 e "Músicos Mineiros" em 1938. Suas apresentações sempre foram bem recebidas pela imprensa, mas quase não lecionou violino. Apesar de ter sido criticado como "caipira" no Rio de Janeiro, Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, RJ, 1887; idem, 1959) o considerou como o "Paganini brasileiro". Como compositor, escreveu algumas dezenas de miniaturas originais para violino solo num tipo de nacionalismo paisagístico característico da transição ao modernismo no Brasil; a mais famosa, "Ao pé da fogueira", ganhou notoriedade após uma invenção e edição de um acompanhamento de piano por Jascha Heifetz em 1945, que também gravou a peça e a fez circular entre seus alunos<sup>13</sup>. Seu estilo pode ser enquadrado na definição de nacionalismo paisagista<sup>14</sup>.

Se prosseguirmos com a comparação a Paganini, as obras solísticas de Flausino Vale são, em geral, menores e mais simples, tanto em forma quanto em execução. Sua peça "Variações sobre a canção Paganini" da década de 1930 destaca-se pelo uso exigente e criativo das cordas duplas mesmo em harmônicos, concluindo com uma curiosa instrução técnica, *sotto le corde*, o qual exige que o intérprete passe o arco por baixo das cordas com o objetivo de tocar a primeira e última cordas simultaneamente. Trata-se de uma das primeiras indicações escritas desta técnica na literatura<sup>15</sup>.

---

13Paulinyi, *Flausino Vale e Marcos Salles*, p.86-132.

14 Termo utilizado por Maria Alice Volpe. 2001. *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.

15 Zoltan Paulinyi. 2010. "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, p.1338-1342.

Esta técnica surpreende o ouvinte ao ampliar a capacidade intervalar do violino em mais de duas oitavas<sup>16</sup>.

A seguir, vários autores mostram a afirmação estilística e ideológica de obras brasileiras. Villa-Lobos foi um compositor que teceu o modernismo brasileiro também fazendo grandes exigências da técnica instrumental. Para violino e piano, destacam-se suas três sonatas, além da Fantasia de Movimentos Mistos<sup>17</sup> com versão original para violino e orquestra. Paulo Guérios sugere que as obras iniciais de Villa-Lobos, da década de 1910, evitavam elementos populares para agradar primeiramente a elite acadêmica do Rio de Janeiro, a despeito de seus contatos com os chorões e músicos populares<sup>18</sup>. Villa-Lobos planejou sua estética para se tornar verdadeiramente um símbolo nacional, como se percebe em sua entrevista a respeito de seus choros: Villa-Lobos se achava um criador de uma nova forma, especial, construída por elementos populares de maneira espontânea e rica em exhibições improvisadas, num estilo que sempre é tocado de modo muito sentimental pelos músicos<sup>19</sup>.

---

16 A partitura completa ilustra o artigo de Zoltan Paulinyi, 10 de junho de 2010. "The first appearance of sotto le corde instruction at Flausino Vale's Variations upon Franz Lehár's song 'Paganini' for violin alone." *No. 14 plus minus Contemporary Music Journal*. ISSN 2067-6972, Romênia. Disponível em <<http://no14plusminus.ro/2010/06/10/flausino-vale-and-the-sotto-le-corde-technique/>> Acesso em 24/6/2010. Link alternativo em <<http://paulinyi.com/anexos/textos/Paulinyi2010-Vale-Variations-sottoLeCorde-ZP2010.pdf>>

17 Peça que encontrou sucesso no repertório internacional, como mostra o áudio da Orquestra Sinfônica Nacional do México. [2008] *Fantasia de movimentos mistos de Heitor Villa-Lobos (1921)*. Solista: M. Simons. Áudio gravado de transmissão de rádio.

18 Paulo Renato Guérios. 2003. "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro". *Mana*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, abril. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 16/10/2010.

19 Pode-se escutar a entrevista integral de Villa-Lobos, Heitor. 1991. "Qu'est-ce qu'un choro?" In *Villa-Lobos par lui-même*. EMI Classics. CD. Também referenciado por José Ivo da Silva. 2008. *Fantasia em três movimentos em forma de choro de Heitor Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período*. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista: dissertação de mestrado. São Paulo, p.70-73.

É possível que Flausino Vale tenha influenciado Villa-Lobos no trato com a escrita violinística. O musicólogo Régis Duprat afirmou<sup>20</sup> que se lembrava de ter tocado uma música de Villa-Lobos sob sua regência, por volta da década de 1950, em que o maestro exigira o emprego da técnica *sotto le corde*, provocando espanto e gerando pilhéria entre os músicos.

Carlos Viana de Almeida (Rio de Janeiro, 7/7/1906; idem, 31/7/1990) foi violinista premiado, regente e professor de violino e de viola. Diplomou-se em 1928 pelo Instituto Nacional de Música. Atuou durante 4 anos como pianista de gêneros populares, que lhe rendeu algumas gravações instrumentais e de canções. Estabeleceu-se no domínio erudito em 1932, inicialmente com a composição "Caprichosa" para violino e piano<sup>21</sup>. Não obstante a dificuldade de datação de sua Fantasia Capricho<sup>22</sup>, situa-se historicamente em meados do século XX e representa um estilo carioca sincopado típico da música popular que tem sido muito retratado também na música erudita.

Arthur Bosmans (Bruxelas, 1908; Belo Horizonte, 1991), vencedor do Concurso César Franck em 1933 em Liège, emigrou para o Rio de Janeiro em 1940, mudando-se para Belo Horizonte em 1944. Naturalizou-se brasileiro em 1953 e lecionou regência e composição na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais a partir de 1965<sup>23</sup>. Sua Balada Rústica para violino explora saltos intervalares em obra tonal deixando graus conjuntos quase como elemento secundário<sup>24</sup>.

Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, SP, 1907; São Paulo, SP, 1993) foi compositor, regente e professor paulista. Estudou com Ernani Braga, Antônio Sá Pereira e Lamberto Baldi. Estabeleceu profunda amizade com Mário de Andrade a partir de 1928, que formou seu amadurecimento estético e cultural<sup>25</sup>. A busca ideológica por incorporação de elementos populares brasileiros na constituição das composições aproxima Guarnieri do desenvolvimento histórico iniciado por Heitor Villa-Lobos<sup>26</sup>. Flávio Silva sugere que a substituição do "concerto" por "choro" pelo Guarnieri fundamenta-se

---

20 Em conversa no dia 30/8/2010 na Universidade de Brasília.

21 Marcos Antônio Marcondes. 1998. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora. 2a. edição, p.16

22 Carlos de Almeida. *Fantasia Capricho [para violino solo]*. Cópia encontrada na USP, s.d.

23 Marcondes, *Enciclopédia*, p.107.

24 Arthur Bosmans. Sem data. *Balada rústica para violino e orquestra*. Edição póstuma.

25 Marcondes, *Enciclopédia*, p.349-353.



antes na linguagem musical baseada em elementos nacionais, e não propriamente em uma inovação formal, hipótese que necessita de argumentação mais elaborada, possivelmente até mesmo uma revisão<sup>27</sup>. Nesta linha estilística, serão citados vários exemplos de representantes de escolas aparentemente antagônicas polarizadas ao redor de Koellreutter e Guarnieri. Contudo, a citação das obras seguintes sugere a convergência na adoção de elementos brasileiros, mesmo em diferentes aspectos adotados da ideologia populista, forjando importante caráter estilístico da música brasileira. Portanto, os compositores citados a seguir, até Claudio Santoro inclusive, escreveram obras violinísticas que podem ser agrupadas neste ideal de nacionalismo baseado em elementos brasileiros. Ver-se-á que Almeida Prado apresenta obras que transitam a novas formas de linguagem.

Representante da escola de Guarnieri, Osvaldo Lacerda, natural de São Paulo (23/3/1927; 18/7/2011), iniciou seus estudos de piano com Ana Veloso de Rezende aos 9 anos de idade, continuando-os, mais tarde, com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. De 1952 a 1962, estudou composição com Camargo Guarnieri. Em 1963, foi o primeiro compositor brasileiro a receber bolsa da "John Simon Guggenheim Memorial Foundation" para um ano de estudos nos Estados Unidos, onde teve aulas de composição com Vittorio Giannini em Nova York e Aaron Copland em Tanglewood. Foi fundador e diretor de 4 sociedades musicais em São Paulo, das quais se destacam a "Sociedade Pró Música Brasileira" (1961/66) e o "Centro de Música Brasileira (desde 1984), além de ter recebido importantes prêmios nos Estados de São Paulo e Goiás<sup>28</sup>. Seu choro para violino solo enquadra-se na continuidade dos ideais estilísticos iniciados por Villa-Lobos e Guarnieri<sup>29</sup>.

Nesta linha de repertório nacionalista, é necessário incluir as sonatas para violino e piano de Guerra-Peixe, além do concertino para violino e orquestra de câmara. Filho de portugueses, César Guerra-Peixe (Petrópolis, RJ, 1914; idem, 1993) foi premiado compositor e musicólogo. Estudou violino Foi o primeiro músico a concluir o curso de composição no Conservató-

---

26 Um exemplo típico: Mozart Camargo Guarnieri. 1950. *Sonata n.º.3 para violino e piano*. Manuscrito de ECA-USP, São Paulo.

27 Flávio Silva. 1999. "Camargo Guarnieri e Mário de Andrade". *University of Texas Press: Latin American Music Review / Revista de Música Latino-americana*, v.20, n.2, p.184-185. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780020>> Acesso em: 12/10/2010

rio Brasileiro de Música em 1941. Foi aluno de Koellreutter entre 1944 e 1946. Filiou-se ao grupo Música Viva em 1945, que permitiu divulgação de suas primeiras composições por meio da Rádio MEC do Rio de Janeiro, emancipando-se em 1949, chegando a destruir algumas obras suas dodecafônicas. Lecionou principalmente no Rio de Janeiro, onde fixou residência, e em Belo Horizonte<sup>30</sup>.

Ernst Mahle (Stuttgart, 1929) é compositor e regente naturalizado brasileiro. Estudou composição primeiro com Johann Nepomuk David. Estabeleceu-se em São Paulo em 1951, onde estudou com Koellreutter na Escola Livre de Música Pró-arte e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, além de frequentar dezenas de cursos internacionais na Europa, incluindo aulas com Messiaen, Krenek, Fortner. Cofundador da Escola de Música de Piracicaba em 1953, onde desenvolveu carreira dirigindo artisticamente a instituição e sua orquestra<sup>31</sup>. Seu catálogo possui dezenas de obras para violino e cordas. Os próximos dois exemplos ilustram sua característica estilística: domínio do contraponto e da alternância modal<sup>32</sup>. O domínio da alternância modal passa pelo atonalismo cromático, como exemplifica sua *Invenção* (Ex.1). A utilização mais ortodoxa de modalismo revela profundo e alegre desejo em divulgar a cultura brasileira, sem banalizá-la com soluções tradicionais, mas acrescentando-lhe valor pessoal, como em seus duetos modais (Ex.2).



**Ex. 1: Ernst Mahle. 1956. *Invenção para dois violinos*, c. 5-8, edição do autor.**

---

28 Vide N. Brucher et al. 2010. *Vibrações Variantes*. Brasília: FAC, 1 CD. Texto do encarte disponível em <<http://amizade2.MusicaErudita.com>> acesso em 8/11/2010.

29 Osvaldo Lacerda. 1964. *Chôro para violino solo*. Fac-símile.

30 Marcondes, *Enciclopédia*, 1998.

31 Marcondes, *Enciclopédia*, p.469.



Ex. 2: Ernst Mahle. 1969. *Primeiro dueto modal*, c. 1-4. Fac-símile.

O embate das escolas tonal e atonal, reflexo também de ideologias políticas e estéticas em meados do século XX, aconteceu de modo mais ou menos dramático em diversos compositores, assumindo dimensões notáveis na produção de Claudio Santoro.

Claudio Santoro (Manaus, 23/11/1919; Brasília, 27/3/1989) foi violinista, aluno de Edgardo Guerra, e premiado compositor, tendo estudado com Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) entre 1940 e 1941, com quem aprendeu o dodecafonismo. Produziu obras em todos os gêneros. Sua obra apresenta-se em três fases<sup>33</sup>: a primeira e última mais "dodecafônica", a segunda "nacionalista", entre 1946/48 e 1960, por causa da ideologia comunista que valorizava a recepção da música pelas massas populares e que considerava o dodecafonismo como decadência burguesa. Sua Sonata para violino solo de 1940 é muito característica do estilo da sua primeira fase. Santoro habituou-se a utilizar séries muitas vezes divididas em hexacordes com crescentes técnicas de permutação, omissão e repetição dentro da mesma peça, extrapolando o que Schoenberg toleraria como digressões<sup>34</sup>. O objetivo de Santoro era claramente flexibilizar a rigidez do método dodecafônico:

O meu princípio era não dar uma estrita técnica, para restringir a liberdade criadora e sim usar de maneira livre a técnica, como elemento estrutural interno da obra [...] As razões do emprego da dodecafonia, foi procurar estruturar minha linguagem (espontaneamente atonal) n'um sistema que pensava desenvolver por mim mesmo<sup>35</sup>.

32 Peças gravadas pelo Duo Magyar: Zoltan Paulinyi e Karla Oliveto. 2002. *Duo Magyar: Rabeca moderna*. Brasília: FAC. Disponível em <<http://magyar.MusicaErudita.com>>, acesso em 7/10/2010.

33 Marcondes, *Enciclopédia*, p.710-712.

34 Sérgio Nogueira Mendes. 2007. "Claudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946)". In *XVII Congresso da ANPPOM... (Anais)*. São Paulo, [p.6] Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais/>>

Mais do que inovações compositivas, as obras de Santoro impregnam-se de ideologia comunista rica em contradições no contexto social latino-americano. As distâncias geográficas amenizaram o contato do Brasil com a Europa, isolando-o de experiências profundas e traumáticas do século XX, acontecimentos ricos em significado. Por isso, aconteceu um fenômeno curioso no Brasil: o dodecafonismo, cuja desierarquização tonal era inicialmente defendida como um símbolo nacionalista da coletividade e do proletariado, foi questionado justamente pela dificuldade de aceitação coletiva. Este cenário pode ser melhor apreciado com os desdobramentos da agitação cultural do grupo "Música Viva" liderado pelo Koellreutter na década de 1940, culminando com o manifesto antagônico de Camargo Guarnieri publicado sob o título de "Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil" em 17 de dezembro de 1950<sup>36</sup>. Os manifestos de "Música Viva" e "Carta Aberta" podem ser consultados na transcrição de Kater<sup>37</sup>. Também Flávio Silva (1999, p.205-208) fornece acessível transcrição da "Carta aberta" numa valiosa contextualização.

Aluno de Guarnieri na composição, José Antônio Resende de Almeida Prado (Santos, SP, 1943; São Paulo, SP, 2010) estudou piano com Dinorah de Carvalho e harmonia com Osvaldo Lacerda. Com recomendação de Guarnieri, estudou com Olivier Messiaen e Nadia Boulanger em Paris de 1969 a 1973. Lecionou na Universidade Estadual de Campinas entre 1975 e 2000. Apesar de ele próprio ter considerado suas Cartas Celestes como obra preferida, é necessário citar aqui suas sonatas para violino com a finalidade de mostrar uma nova fase da música brasileira marcada pela justaposição de estilos<sup>38</sup>. O próprio Almeida Prado caracteriza esta fase como detentora de uma "linguagem múltipla", consequência do "caleidoscópio cotidiano" incorporado pela música<sup>39</sup>.

---

anaiscongresso\_anppom\_2007/musicologia/musicol\_SNMendes.pdf> Acesso em 13/10/2010.

35 Santoro, década de 1960, *apud* Mendes. *Claudio Santoro*, 2007, [p.1].

36 André Egg. 2006. "A carta aberta de Camargo Guarnieri". *Revista científica*, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, v.1.

37 Carlos Kater. 2001. *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez.

38 Almeida Prado. 1980. *Sonata n.º.1 para violino e piano*. Campinas.

Almeida Prado. 1984. *Sonata n.º.2 para violino e piano*. [Campinas].

39 Levy, Clayton. 7 a 13 de agosto de 2006. "Amazônia leva música de Almeida Prado ao Carnegie Hall". *Jornal da Unicamp*, São Paulo (Campinas), n.332. Dispo-

Se Almeida Prado aponta a multiplicidade como atual característica estilística da composição brasileira, as obras de Harry Lamott Crowl Jr (Belo Horizonte, 1958) o posicionam na fronteira de uma linguagem própria e pessoal, diferente das outras adotadas anteriormente. Ele teve formação musical na Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte e composição na Juilliard School of Music com Charles Jones no final da década de 1970<sup>40</sup>. Desenvolveu intensa pesquisa musicológica sobre compositores do período colonial, o que se reflete na criação de suas obras, principalmente quanto à forma e também na condução inesperada (espontânea) das frases musicais, como se pode observar no exemplo do Solilóquio III para violino solo. O exemplo seguinte mostra uma inovação na combinação instrumental, derivando o Solilóquio III no Responsórios I, para violino e dois pianos. Neste caso, a parte do violino manteve-se inalterada.



**Ex. 3:** Harry Crowl. 2006. *Solilóquio III para violino*, p.2. Fac-símile do manuscrito autógrafo.

**Ex. 4:** Harry Crowl. 2006. *Responsórios I para violino e dois pianos*, c.54-58 (derivado do Solilóquio III). Edição do autor.

---

nível em: <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html)> acesso em 8/11/2010.

Por outro lado, obras originais têm explorado novas abordagens técnicas dos instrumentos de cordas. Apresentam-se, portanto, duas possibilidades: expansão de limites técnicos do instrumento (como ampliação de registro sonoro e de abrangência intervalar) e criação de técnicas novas, como o *sotto le corde* empregado por Flausino Vale e em extensas pesquisas de Jorge Antunes<sup>41</sup>.

Um exemplo extremo em que a dificuldade técnica torna-se elemento motivico é encontrado em obra de Guilherme Carvalho (nascido em 1964), que menciona, em sua biografia, ter sido aluno de Jorge Antunes em Brasília e de José Manuel López López em Paris. Doutorou-se na Universidade de Paris VIII sob orientação de Horacio Vaggione. Atualmente é professor titular na Université Paul Valéry, Montpellier III, na França. Sua peça Lema (2004) mescla harmônicos reais com harmônicos impossíveis. A impossibilidade de produção sonora ganha expressividade em momentos como os *glissandi* do exemplo mostrado a seguir. Sendo glissando o deslizar contínuo do dedo sobre a corda, opõe-se ao fenômeno quantizado da produção de harmônicos, visto que os harmônicos naturais são produzidos apenas em alguns pontos específicos da corda. Por isso, o violino produzirá, nessa combinação, sons "surdos" e ruídos justapostos aos harmônicos naturais, os quais se tornam elementos constituintes da composição.

A necessidade de expansão dos limites instrumentais surge naturalmente nas obras de Harry Cowl. Por exemplo, sua obra "As impuras imagens do dia se desvanecem" utiliza uma registoção expandida para viola que torna a peça apropriada para outro instrumento, já de características expandidas: a viola pomposa, semelhante à viola de orquestra, pentacorde com corda aguda acrescentada<sup>42</sup>. No primeiro trecho, encontramos um *bariolage* em registo muito alto, seguido de um salto muito grande; no segundo, há oposição entre o registo extremo agudo e o grave.

A viola pomposa recebe atenção crescente dos compositores europeus e americanos, principalmente dos brasileiros<sup>43</sup>. A natureza híbrida do instrumento permite imediata expansão de técnicas tradicionais do violino e da viola, como na combinação simultânea de arco e pizzicato em exemplos

---

40 Cowl, Harry. *Biografia*. Disponível em <<http://www.harrycowl.mus.br/bio.html>> acesso em 9/11/2010.

41 Jorge Antunes. 2005. *Sons novos para os sopros e as cordas*. Brasília: Editora Sistrum.

42 Zoltan Paulinyi. 2011. "Sobre o desuso e ressurgimento da viola pomposa", *Per Musi*, UFMG, Belo Horizonte, n.25, p.91-99.

43 Paulinyi, Zoltan. 10 de outubro, 2010. "The viola pomposa growing usage". No. 14 *plus minus Contemporary Music Journal*, Romênia, n.16. Disponível em: <<http://>

Ex. 5: Guilherme Carvalho, 2004. *Lema*. Edição do autor.

This musical score for Example 5 consists of a single staff with a complex rhythmic structure. It features several instances of glissandi (marked 'gliss.') and dynamic markings including fortissimo ('f') and pianissimo ('pp'). The notation includes various note values, rests, and articulation marks, with some notes marked with 'xsp' and 'pos ord'.

Ictus 12-2

Ex. 6: Harry Crowl, 1999. *As impuras imagens do dia se desvanecem [para viola]*. Manuscrito autógrafa. Destaca-se a utilização de notas extremas.

This musical score for Example 6 is a single staff piece characterized by extreme notes and dynamic contrasts. It includes fortissimo ('f') and pianissimo ('pp') markings, along with various articulation marks and dynamic hairpins. The notation is dense and expressive, with some notes marked with 'tr' and 'trm'.

20

Ex. 7: Zoltan Paulinyi, 2007. *Oblação para viola pomposa*, c.9-12. A linha superior indica execução concomitante em pizzicato de mão esquerda. Destaca-se a grande abertura intervalar em instrumento solo de arco.

This musical score for Example 7 consists of two staves. The upper staff is marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The lower staff features a large interval and is marked with 'cresc.'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, with some notes marked with 'tr' and 'trm'.

Ex. 8: Zoltan Paulinyi, 2006, *Toada para viola de 5 cordas*, c.169-172. Destaca-se a utilização mais densa da simultaneidade da arcada (linha inferior) com pizzicato de mão esquerda (linha superior).

Ex. 9: Teia (2010) *para violino de Paulinyi*, c.3-12, exemplifica o uso de glissandi em movimento contrário e encadeamentos originais de padrões de dedilhados.



mostrados da *Oblação e Toada* de Paulinyi<sup>44</sup>. O concerto *Antíteses* (2008) para viola pomposa e orquestra de Harry Crowl constitui uma referência brasileira e histórica à escrita deste gênero<sup>45</sup>.

Apesar dos dois séculos de desenvolvimento da moderna escola violinística, ainda é possível encontrar originais padrões de dedilhamento. Teia, de Paulinyi (2010), apresenta vários encadeamentos de padrões da mão esquerda para buscar harmonias pouco exploradas na literatura solo para este instrumento (c.10-12). A mesma obra propõe exequível uso de *glissandi* em movimento contrário (c.4, c.7-8), utilizando o registro superior das cordas para alcançar grupos intervalares maiores. A versão de Teia, para viola pomposa, chama-se *Toile* (2010): é mais extensa por acrescentar frases explorando a corda adicional do instrumento.

Tais *glissandi* em movimento contrário foram utilizados por Paulinyi em outra obra terminada pouco antes, "*Statu Viae*" para dois pianos e violino<sup>46</sup>. É notável coincidência haver duas obras brasileiras deste gênero, indicando consolidação de repertório violinístico em combinação não usualmente adotada no resto do mundo. Em "*Statu Viae*", a finalidade da peça é mostrar o "estado de caminhada" em que se encontra a humanidade. Para isso, a obra exige uma disposição dinâmica dos instrumentistas no palco e os pianos completamente afastados um do outro, instruindo os intérpretes a realmente caminharem e trocarem de posições. Além disso, a partitura simula transitividade de fontes sonoras ao alternar o material temático entre os pianos distanciados, criando um efeito estereofônico pouco explorado em duos de piano, o que reforça o conceito de "estado de caminhada".

---

/no14plusminus.ro/2010/10/10/the-viol-a-pomposa-growing-usage/> Acesso em: 9/11/2010.

44 Zoltan Paulinyi. 2007. *Oblação para viola pomposa*. Brasília: edição do autor. Disponível em <[http://paulinyi.com/obras\\_port.html](http://paulinyi.com/obras_port.html)> , acesso em 7/10/2010.

Zoltan Paulinyi. 2007. *Toada: variações e tema para viola de 5 cordas*. Brasília: edição do autor. Disponível em <[http://paulinyi.com/obras\\_port.html](http://paulinyi.com/obras_port.html)>, acesso em 7/10/2010.

Áudio de ambas as peças foi registrado por Zoltan Paulinyi et al. 2008. *Imagens*. Brasília: edição independente. 1 CD. Disponível em <<http://imagens.MusicaErudita.com>> acesso em 3/11/2011.

45 Harry Crowl. 2008. *Concerto para viola e orquestra (para viola pomposa)*. [Curitiba]: edição do autor.

46 Paulinyi, Zoltan. 2009. *Statu viae: variações rítmicas para violino e dois pianos*. Suíça: Load CD. Disponível em <<http://www.load.cd/sheetmusic/sm->

The image shows a musical score for three instruments: violin and two pianos. The violin part is at the top, starting at measure 169, with a melodic line featuring slurs and accents. The two piano parts are below, with the right piano part starting at measure 169 and the left piano part starting at measure 169. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Ex. 10: Statu Viae (2009): variações rítmicas para 2 pianos e violino de Zoltan Paulinyi, c.169.**

The image shows a musical score for three instruments: violin, bassoon, and piano. The violin and bassoon parts are at the top, starting at measure 319, and are in 3/4 time. The piano part is at the bottom, starting at measure 319, and is in 2/4 time. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Ex. 11: Zoltan Paulinyi. 2009. Trio-choro: cena metamusical para violino, fagote e piano, c.319-321, destacando-se uma permuta espacial entre violino e fagote.**

58756\_statu\_viae\_for\_two\_pianos\_and\_violin\_full\_score\_2009.html>, acesso em 7/10/2011. Estreia gravada em: Brucher, Vibrações, cujo vídeo encontra-se disponível em <<http://youtu.be/cf3ab3SiEiM>> acesso em 3/11/2011.

No Trio-choro de Paulinyi para violino, fagote e piano (2008, ainda inacabado), a permuta dos instrumentistas no palco promove a movimentação real de fontes sonoras, neste caso o violino e o fagote: constitui técnica composicional que altera a percepção auditiva, além de incorporar elementos extramusicais em sua essência. Estas obras, portanto, caracterizam-se pela busca de novos ideais estéticos.

#### **4. Conclusão e possíveis desdobramentos à investigação**

A história do violino é intimamente ligada ao Brasil, desde a construção do arco até o desenvolvimento de novas composições. A escassa preservação histórica das obras brasileiras motiva os musicólogos a reforçarem as pesquisas sobre o violino no Brasil. Apesar destas dificuldades patrimoniais, é possível encontrar contribuições brasileiras dentro de três categorias: inovação técnica, afirmação de estilos e formas composicionais engajadas em ideologia nacionalista, busca de expansão técnica. Tais contribuições são sistematicamente encontradas a partir da primeira metade do século XX. Foi traçado um panorama histórico dos principais destaques da literatura, cujos exemplos podem servir de referência a estudos comparativos com a produção internacional do mesmo período.

Este artigo indica a continuação desta pesquisa na busca de novas categorias de contribuições, bem como motivar os compositores à criação de novas obras originais no cenário global. Outra linha de investigação é estudar a recepção destas contribuições na literatura internacional, promovendo a difusão cultural e o enriquecimento da literatura.

#### **Referências**

##### **Bibliografia**

- Antunes, Jorge. 2005. Sons novos para os sopros e as cordas. Brasília: Editora Sistrum.
- Azevedo, Luiz Heitor Correia de. 1956. 150 anos de música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Boyden, David D. et al. 2001. "Violin". In Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1>> Acesso em: 12/3/2010.
- Crowl, Harry. Biografia. Disponível em <<http://www.harrycrowl.mus.br/bio.html>> acesso em 9/11/2010.

- Dilworth, John. 1992. "The violin and bow: origins and development". In: Stowell, Robin. *The Cambridge companion to the violin*. UK: Cambridge University Press, p.1-29.
- Egg, André. 2006. "A carta aberta de Camargo Guarnieri". *Revista científica, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba*, v.1.
- Frésca, Camila. 2008. *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. ECA-USP: dissertação de mestrado. São Paulo.
- Guérios, Paulo Renato. 2003. "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro". *Mana*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, abril. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 16/10/2010. doi: 10.1590/S0104-93132003000100005.
- Kater, Carlos. 2001. *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez.
- Levy, Clayton. 7 a 13 de agosto de 2006. "Amazônia leva música de Almeida Prado ao Carnegie Hall". *Jornal da Unicamp, São Paulo (Campinas)*, n.332. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html)> acesso em 8/11/2010.
- Marcondes, Marcos Antônio. 1998. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora. 2a. edição.
- Mendes, Sérgio Nogueira. 2007. "Claudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946)". In XVII Congresso da ANPPOM... (Anais). São Paulo. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/musicologia/musicol\\_SNMendes.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SNMendes.pdf)> Acesso em 13/10/2010.
- Paulinyi, Zoltan. 2011. "Sobre o desuso e ressurgimento da viola pomposa", *Per Musi, UFMG, Belo Horizonte*, n.25, p.91-99.
- Paulinyi, Zoltan. 2010. "A afirmação do violino solo no Brasil com o álbum de seis Caprichos de Marcos Salles". In XX Congresso da ANPPOM... (Anais). Florianópolis, p.1097-1102.
- Paulinyi, Zoltan. 2010. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo*. Departamento de Música, Universidade de Brasília: dissertação de mestrado. Brasília.

- Paulinyi, Zoltan. 10 de junho de 2010. "The first appearance of sotto le corde instruction at Flausino Vale's Variations upon Franz Lehár's song 'Paganini' for violin alone." No. 14 plus minus Contemporary Music Journal. ISSN 2067-6972, Romênia. Disponível em <<http://no14plusminus.ro/2010/06/10/flausino-vale-and-the-sotto-le-corde-technique/>> Acesso em 24/6/2010. Link alternativo em <<http://paulinyi.com/anexos/textos/Paulinyi2010-Vale-Variations-sottoLeCorde-ZP2010.pdf>>
- Paulinyi, Zoltan. 10 de outubro, 2010. "The viola pomposa growing usage". No. 14 plus minus Contemporary Music Journal, Romênia, n.16. Disponível em: <<http://no14plusminus.ro/2010/10/10/the-viol-a-pomposa-growing-usage/>> Acesso em: 9/11/2010.
- Paulinyi, Zoltan. 2010. "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, p.1338-1342.
- Silva, Flávio. 1999. "Camargo Guarnieri e Mário de Andrade". University of Texas Press: Latin American Music Review / Revista de Música Latino-americana, v.20, n.2, (Autumn - Winter), p.184-212. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780020>> Acesso em: 12/10/2010
- Silva, José Ivo da. 2008. Fantasia em três movimentos em forma de chôros de Heitor Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista: dissertação de mestrado. São Paulo.
- Vale, Flausino Rodrigues. 1948. Músicos Mineiros. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- Volpe, Maria Alice. 2001. 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.

### **Partituras**

- Almeida, Carlos de. Sem data. Fantasia Capricho [para violino solo]. Cópia encontrada na USP.
- Bosmans, Arthur. Sem data. Balada rústica para violino e orquestra. Edição póstuma.
- Carvalho, Guilherme. 2004. Lema: partições e primitivas. Edição do autor, 2004.
- Crowl, Harry. 1999. As impuras imagens do dia se desvanecem, para viola [pomposa] solo. Fac-símile do manuscrito autógrafa.

- Crowl, Harry. 2008. Concerto para viola e orquestra (para viola pomposa). [Curitiba]: edição do autor.
- Crowl, Harry. Responsórios I para violino e dois pianos. [Curitiba]: edição do autor, 2006.
- Crowl, Harry. Solilóquio III para violino. Fac-símile do manuscrito autógrafa. 2006, 8p.
- Guarnieri, Mozart Camargo. 1950. Sonata n.º.3 para violino e piano. Manuscrito [autógrafo?] de ECA-USP, São Paulo.
- Guerra-Peixe, César. 1986. Sonata n.º.2 para violino e piano. Rio de Janeiro: Funarte, PRO-MEMUS.
- Lacerda, Osvaldo. 1964. Chôro para violino solo. Fac-símile.
- Mahle, Ernst. 1969. Duetos Modais. Fac-símile.
- Mahle, Ernst. 1956. Invenção. [Escola de Música de Piracicaba]: edição do autor.
- Paulinyi, Zoltan. 2007. Obleção para viola pomposa. Brasília: edição do autor. Disponível em <[http://paulinyi.com/obras\\_port.html](http://paulinyi.com/obras_port.html)> , acesso em 7/10/2010.
- Paulinyi, Zoltan. 2009. Statu viae: variações rítmicas para violino e dois pianos. Suíça: Load CD. Disponível em <[http://www.load.cd/sheetmusic/58756\\_statu\\_viae\\_for\\_two\\_pianos\\_and\\_violin\\_full\\_score\\_2009.html](http://www.load.cd/sheetmusic/58756_statu_viae_for_two_pianos_and_violin_full_score_2009.html)>, acesso em 7/10/2011.
- Paulinyi, Zoltan. 2010. Teia: estudo para violino só. Brasília: edição do autor. Disponível em <[http://paulinyi.com/obras\\_port.html](http://paulinyi.com/obras_port.html)> , acesso em 7/10/2010.
- Paulinyi, Zoltan. 2010. Toile pour viola pomposa. Brasília: edição do autor. Disponível em <[http://paulinyi.com/obras\\_port.html](http://paulinyi.com/obras_port.html)> , acesso em 7/10/2010.
- Paulinyi, Zoltan. 2007. Toada: variações e tema para viola de 5 cordas. Brasília: edição do autor. Disponível em <[http://paulinyi.com/obras\\_port.html](http://paulinyi.com/obras_port.html)> , acesso em 7/10/2010.
- Paulinyi, Zoltan. 2008. Trio-choro: cena metamusical para violino, fagote e piano. Brasília: edição do autor.
- Prado, Almeida. 1980. Sonata n.º.1 para violino e piano. Campinas.
- Prado, Almeida. 1984. Sonata n.º.2 para violino e piano. [Campinas].
- Salles, Marco. 1908. Capricci per violino solo. Bolonha: manuscrito autógrafa.

Vale, Flausino. Variações sobre a "Canção Paganini". Belo Horizonte, [ca. 1930]. In: Paulinyi, Zoltan. "The first appearance of sotto le corde instruction at Flausino Vale's Variations upon Franz Lehár's song 'Paganini' for violin alone". No. 14 plus minus Contemporary Music Journal. ISSN 2067-6972, Romênia, 10 de junho de 2010 c. Disponível em <<http://no14plusminus.ro/2010/06/10/flausino-vale-and-the-sotto-le-corde-technique/>> Acesso em 24/6/2010. Link permanente em <<http://paulinyi.com/anexos/partituras/Vale-Variations-ZP2010.pdf>>

### **Registros sonoros e vídeos**

- Brucher, N. et al. 2010. Vibrações Variantes. Brasília: FAC. 1 CD. Disponível em <<http://amizade2.MusicaErudita.com>> acesso em 8/11/2010.
- Orquestra Sinfônica Nacional do México. [2008] Fantasia de movimentos mistos de Heitor Villa-Lobos (1921). Solista: M. Simons. Áudio gravado de transmissão de rádio.
- Paulinyi, Zoltan et al. 2008. Imagens. Brasília: edição independente. 1 CD. Disponível em <<http://imagens.MusicaErudita.com>> acesso em 3/11/2011.
- Paulinyi, Zoltan. 2009. Trio-choro. Recital do Trio SPES no Simon Bolívar Hall em Londres, 7/12/2009. Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=NY10CaPLazw>> acesso em 9/11/2010.
- Paulinyi, Zoltan e Oliveto, Karla. 2002. Duo Magyar: Rabeca moderna. Brasília: FAC. Disponível em <<http://magyar.MusicaErudita.com>> , acesso em 7/10/2010.
- Villa-Lobos, Heitor. 1991. "Qu'est-ce qu'un choro?" In Villa-Lobos par lui-même. EMI Classics. CD.