



LEONARDO VIEIRA FEICHAS

Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só
de **Flausino Valle**: Observações teórico-práticas para sua
interpretação.

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LEONARDO VIEIRA FEICHAS

**OS 26 PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA
VIOLINO SÓ DE FLAUSINO VALLE: OBSERVAÇÕES TEÓRICO-
PRÁTICAS PARA SUA INTERPRETAÇÃO.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: DR. EDUARDO AUGUSTO OSTERGREN

Co-Orientador: DR. LUIZ BRITTO PASSOS AMATO

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Leonardo Vieira Feichas, e orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Ostergren e pelo Prof. Dr. Luiz Amato

CAMPINAS

2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F323v Feichas, Leonardo Vieira.
Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Valle: Observações teórico-práticas para sua interpretação / Leonardo Vieira Feichas. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Eduardo Augusto Ostergren.
Coorientador: Luiz Britto Passos Amato.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Vale, Flausino Rodrigues, 1894-1954. 2. Violino. 3. Música brasileira. I. Ostergren Eduardo Augusto. II. Amato, Luiz Britto Passos. III Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The 26 Character and Concert Preludes for Solo Violin by Flausino Valle: Theoretic-Practical Observations for their Interpretation

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Vale, Flausino Rodrigues, 1894-1954

Violin

Brazilian music.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Título: Mestre em Música

Banca examinadora:

Eduardo Augusto Ostergren [Orientador]

Eliane Tokeshi

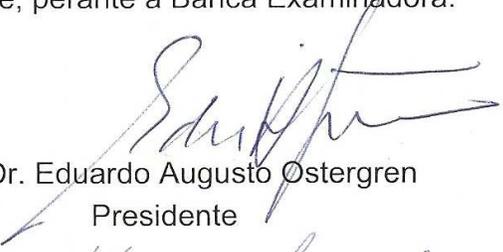
Helena Jank

Data da Defesa: 09-05-2013

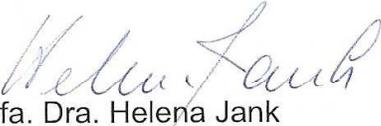
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

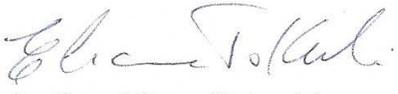
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Leonardo Vieira Feichas - RA 44645 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente



Profa. Dra. Helena Jank
Titular



Profa. Dra. Eliane Tokeshi
Titular

Agradecimentos

Ao professor Dr. Eduardo Ostergren, pela orientação, pelo inestimável incentivo, pelo exemplo de ética e conduta, e pela amizade que foram fundamentais para o desenvolvimento e conclusão deste mestrado.

À minha mãe, Maria Isabel Vieira Feichas, e ao meu pai, Luiz Antônio Feichas pelo amor, carinho e incentivo em todos os momentos;

Aos meu irmãos Luiz Eduardo, Roger e Camila, tia Celina, tio Nandinho (*in memorian*), vô Pedro (*in memorian*), minha prima Heloísa, tia Regina e tio Evaldo pelo incentivo;

À minha amada namorada Letícia pela generosidade e força em todos os momentos desta jornada;

À amiga e querida professora Dra. Eliane Tokeshi pelos ensinamentos violinísticos e pelos conselhos acadêmicos;

Ao amigo/irmão Júlio Rovigatti do Prado pela incondicional amizade ao longo dos últimos oito anos e pela fundamental ajuda nas edições dos Prelúdios;

À amiga e professora Luciaelena Terribile, pelos ensinamentos, pelos valiosos incentivos e por ter acreditado desde o início que esse projeto seria possível;

À minha querida sogra Ana Rita Porto, pelo exemplo intelectual, pelo fundamental incentivo e por acreditar neste trabalho; À minha estimada cunhada Maíra Porto Ribeiro, pelo carinho e amizade;

À família Valle, pela generosidade em ceder as entrevistas e os materiais necessários para realização deste mestrado, e pelas recepções sempre calorosas;

Ao amigo Bruno Madeira, pela amizade e apoio ao longo do mestrado;

À amiga Jaqueline Theoro, por todos os conselhos, conversas e pela paciência dedicada em me ajudar durante esses anos;

À amiga Joseane Porfírio, por sua amizade e por me apresentar a música de Flausino Valle

ainda durante a graduação;

Ao professor Dr. Luiz Amato, pela importante contribuição como coorientador nesta pesquisa;

À professora Dra Helena Jank por todos os conselhos, pela hospitalidade e disposição em estar presente quando fosse necessário;

Aos professores Dr. Esdras Rodrigues, Dr. Emerson de Biaggi, Dr. Ângelo Fernandes e Dra. Maria José Carrasqueira pelos ensinamentos e contribuição com este mestrado;

Aos amigos, por todos os momentos, acadêmicos ou não: Felipe Feichas, Paulo Estanislau, Marina Estanislau Pena, Wallas Pena, Débora Borges, Fernanda Pavan, Rodrigo Yabiku, Vitor Moraes, Marcus Almeida, Daniel Muray, Carlos Henrique Ribeiro, Luiz Ricardo Ribeiro, dona Giselda Ribeiro.

Por fim, agradeço a Deus por ter tornado tudo isso possível e por ter colocado todas essas pessoas maravilhosas que me auxiliaram e me auxiliam nessa jornada. Obrigado!

Resumo

Esta pesquisa tem por finalidade fornecer ao intérprete subsídios para o entendimento e a execução da obra “*Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*” do compositor Flausino dos Reis Rodrigues Valle (1894-1954), que objetivam um maior comprometimento com as intenções do compositor. Busca contribuir para um melhor entendimento da linguagem característica que Valle utiliza, através da contextualização histórica do compositor, do desenvolvimento da literatura para violino solo, da análise harmônica e fraseológica e de reflexões de cunho interpretativo das principais características dos Prelúdios. Todos estes aspectos abordados geram subsídios para elaboração das *Fichas Interpretativas*.

Palavras-chave: Flausino Valle, *Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*, Violino, Música brasileira.

Abstract

It is the aim of this research to offer the performer subsidies for the understanding and interpretation of the “Twenty-six Character and Concertizing Preludes for violin alone” by composer Flausino dos Reis Rodrigues Valle (1894-1954). It is hoped that it may contribute to an understanding of the musical language that Valle uses in his music through historical contextualization, the development of the violin solo literature, harmonic and phrasal analyses and observations of interpretive nature about the main characteristic elements of the Preludes. All these have been considered and are of fundamental importance for the elaboration of Interpretive Tokens.

Key Words: Flausino Valle, The 26 Character and Concert Preludes for Solo Violin, violin, Brazilian music..

Lista de Figuras

Figura 1: Orquestra do Cinema Odeon em 1923. Da esquerda para direita: João Zacarias (clarinete), Henrique (flauta), Jose Machado (Contrabaixo), da esquerda para direita, sentados: Targino da Matta (violoncelo), Vespasiano do Santos (maestro/piano), Flausino Valle (violino).....	8
Figura 2: O violinista Flausino Valle	10
Figura 3: Depoimento do Violoncelista Bogumil Sykora a respeito de Valle	13
Figura 4: Da esquerda para direita: Flausino Valle, Villa-Lobos e o crítico musical Celso Brant em 1947.....	14
Figura 5: Tema	41
Figura 6: Tema Ornamentado	41
Figura 7: Prelúdio VIII- Repente, com modulações de tons de acordo com cada corda.	42
Figura 8: Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória - Tema.....	43
Figura 9: Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória - Tema oitavado e ornamentado.....	43
Figura 10: Prelúdio XVI- Requiescat in Pace - Contração melódica	43
Figura 11: Melodia e Acompanhamento – Prelúdio XII – Canto da Inhuma.....	44
Figura 12: Tico-Tico	44
Figura 13: Porteira	45
Figura 14: Sinos	45
Figura 15: Tambor.....	45
Figura 16: Fogos de artifício	46
Figura 17: Organização fraseológica	46
Figura 18: Imitação do tambor.....	53
Figura 19: Imitação do tambor	53
Figura 20: Efeito da porteira.....	54
Figura 21: Ritmo de batuque de viola.....	54
Figura 22: Prelúdio I- Batuque p.1	61
Figura 23: Prelúdio I- Batuque, p.2	62
Figura 24: Prelúdio II- Suspiro d'Alma	65
Figura 25: Prelúdio III- Devaneio.....	68
Figura 26: Prelúdio IV- Brado Íntimo, p.1	71
Figura 27: Prelúdio IV- Brado Íntimo, p.2.	72
Figura 28: Canto do Tico-Tico.....	74
Figura 29: Prelúdio V- Tico-Tico	75
Figura 30: Prelúdio VI- Marcha Fúnebre	78
Figura 31: Prelúdio VII- Sonhando p.1	81
Figura 32: Prelúdio VII- Sonhando p.2.....	82
Figura 33: Prelúdio VIII Repente	86
Figura 34: Prelúdio IX- Rondó Doméstico p.1.....	89
Figura 35: Prelúdio IX- Rondó Doméstico p.2.....	90
Figura 36: Prelúdio X- Interrogando o Destino p.1	93
Figura 37: Prelúdio X- Interrogando o Destino p.2	94
Figura 38: Prelúdio XI Casamento na Roça p.1	97
Figura 39: Prelúdio XI Casamento na Roça p.2	98
Figura 40: Prelúdio XI Casamento na Roça p.3	99
Figura 41: Prelúdio XII- Canto de Inhuma p.1	103
Figura 42: Prelúdio XII- Canto de Inhuma p.2.....	104

Figura 43: Prelúdio XIII- Asas Inquietas p.1.....	107
Figura 44: Prelúdio XIII- Asas Inquietas p.2.....	108
Figura 45: Ritmo de batuque de viola.....	111
Figura 46: Porteira XIV- A Porteira da Fazenda.....	112
Figura 47: execução em métrica binária.....	114
Figura 48: Prelúdio XV- Ao pé da fogueira p.1.....	116
Figura 49: Prelúdio XV- Ao pé da fogueira p.2.....	117
Figura 50: Prelúdio XVI- Requiescat in Pace p.1.....	120
Figura 51: Prelúdio XVI- Requiescat in Pace p.2.....	121
Figura 52: Prelúdio XVI(b)- Requiescat in Pace p.1.....	122
Figura 53: Prelúdio XVI(b)- Requiescat in Pace p.2.....	123
Figura 54: Prelúdio XVII- Viola Destemida p.1.....	126
Figura 55: Prelúdio XVII- Viola Destemida p.2.....	127
Figura 56: Fogos de artifício.....	129
Figura 57: Fogos de artifício.....	129
Figura 58: Prelúdio XVIII- Pai João p.1.....	130
Figura 59: Prelúdio XVIII- Pai João p.2.....	131
Figura 60: Prelúdio XIX- Folgado Campestre.....	134
Figura 61: Prelúdio XX- Tirana Riograndense p.1.....	137
Figura 62: Prelúdio XX- Tirana Riograndense p.2.....	138
Figura 63: Prelúdio XX- Tirana Riograndense p.3.....	139
Figura 64: Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória p.1.....	142
Figura 65: Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória p.2.....	143
Figura 66: Scherzo-Tarantelle, Wieniawski.....	145
Figura 67: Mocidade Eterna, Valle.....	145
Figura 68: Prelúdio XXII- Mocidade Eterna p.1.....	146
Figura 69: Prelúdio XXII- Mocidade Eterna p.2.....	147
Figura 70: Prelúdio XXIII- Implorando.....	150
Figura 71: Prelúdio XXIV- Viva São João p.1.....	153
Figura 72: Prelúdio XXIV- Viva São João p.2.....	154
Figura 73: Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo p.1.....	157
Figura 74: Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo p.2.....	158
Figura 75: Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo p.3.....	159
Figura 76: Prelúdio XXVI- Acalanto p.1.....	162
Figura 77: Prelúdio XXVI- Acalanto p.2.....	163
Figura 78: Prelúdio XIV- Canto da Inhuma: escrita em dois pentagramas e <i>pizzicato</i> como preenchimento harmônico.....	174
Figura 79: Prelúdio I – Batuque: IV corda como pedal harmônico.....	174
Figura 80: Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda: técnica Alla guitarra.....	177
Figura 81: Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda: efeito da porteira.....	178
Figura 82: Prelúdio I - Batuque: ritmo de batuque de viola.....	179
Figura 83: Prelúdio I – Batuque: Introdução em <i>pizzicato</i> representando o 'baixão'.....	180
Figura 84: Prelúdio XVI- Requiescat in Pace: <i>Pizzicati</i> representando os sinos.....	180
Figura 85: Prelúdio V – Tico-Tico: Representação do Tico-tico.....	182
Figura 86: Prelúdio XII- Canto da Inhuma: escrita em dois pentagramas representado uma toada sertaneja.....	183
Figura 87: Prelúdio XVIII – Pai João: Fogos de artifício.....	184
Figura 88: Prelúdio XVIII – Pai João: Imitação de tambor.....	184

Figura 89: Prelúdio XVIII- Pai João: escrita em dois pentagramas	185
Figura 90:Prelúdio XVII – Viola Destemida: Representação da viola caipira.....	187
Figura 91: Prelúdio V – Tico-Tico: primeiro canto do tico-tico	190

Lista de Tabelas

Tabela 1: As dedicatórias dos Prelúdios	39
Tabela 2: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio I- Batuque.....	47
Tabela 3: Quadro de formas musicais, Prelúdio I- Batuque.....	47
Tabela 4: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio V- Tico-Tico	48
Tabela 5: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio V- Tico-Tico	48
Tabela 6: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XIV-A Porteira da Fazenda	49
Tabela 7: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda	49
Tabela 8: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace	50
Tabela 9: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace.....	50
Tabela 10: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna	51
Tabela 11: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna	51
Tabela 12: Quadro de Informações Elementares	56
Tabela 13: Quadro de Formas Musicais	56
Tabela 14: Quadro de Recursos Técnicos de arco	56
Tabela 15: Quadro de recursos técnicos de mão esquerda	57
Tabela 16: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio I- Batuque.....	57
Tabela 17: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio I- Batuque.....	58
Tabela 18: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio I- Batuque.....	58
Tabela 19: Quadro de Recursos técnicos de mão esquerda, Prelúdio I - Batuque.....	58
Tabela 20: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio II- Suspiro D’Alma	63
Tabela 21: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio II- Suspiro D’Alma.....	63
Tabela 22: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio II- Suspiro D’Alma	63
Tabela 23: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio II- Suspiro d’Alma	64
Tabela 24: Quadro de Informações elementares, Prelúdio III- Devaneio	66
Tabela 25: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio III- Devaneio	66
Tabela 26: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio III- Devaneio	66
Tabela 27: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio III- Devaneio	67
Tabela 28: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio IV- Brado Íntimo.....	69
Tabela 29: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio IV- Brado Íntimo	69
Tabela 30: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio IV- Brado Íntimo.....	69
Tabela 31: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio IV- Brado Íntimo	70
Tabela 32: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio V- Tico-Tico.....	73
Tabela 33: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio V- Tico-Tico	73
Tabela 34: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio V- Tico-Tico.....	73
Tabela 35: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio V- Tico-Tico	74
Tabela 36: Quadro de informações Elementares, Prelúdio VI- Marcha Fúnebre.....	76
Tabela 37: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio VI- Marcha Fúnebre	76
Tabela 38: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio VI- Marcha Fúnebre.....	76
Tabela 39: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio VI- Marcha Fúnebre	77
Tabela 40: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio VII- Sonhando	79
Tabela 41: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio VII- Sonhando	79
Tabela 42: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio VII- Sonhando	79
Tabela 43: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio VII- Sonhando.....	80
Tabela 44: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio VIII- Repente.....	83
Tabela 45: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio VIII- Repente.....	83

Tabela 46: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio VIII- Repente.....	83
Tabela 47: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio VIII- Repente	84
Tabela 48: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio I- Rondó Doméstico	87
Tabela 49: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio IX- Rondó Doméstico.....	87
Tabela 50: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio IX- Rondó Doméstico	87
Tabela 51: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio IX- Rondó Doméstico	88
Tabela 52: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio X- Interrogando o Destino.....	91
Tabela 53: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio X- interrogando o Destino.....	91
Tabela 54: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio X- Interrogando o Destino.....	91
Tabela 55: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio X- Interrogando o Destino	92
Tabela 56: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XI- Casamento na Roça	95
Tabela 57: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XI- Casamento na Roça	95
Tabela 58: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XI- Casamento na Roça	95
Tabela 59: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XI- Casamento na Roça.....	96
Tabela 60: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XII- Canto da Inhumã	100
Tabela 61: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XII- Canto da Inhumã	100
Tabela 62: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XII- Canto da Inhumã	100
Tabela 63: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XII- Canto da Inhumã.....	101
Tabela 64: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XIII- Asas Inquietas	105
Tabela 65: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XIII- Asas Inquietas.....	105
Tabela 66: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XIII- Asas Inquietas	105
Tabela 67: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XIII- Asas Inquietas	106
Tabela 68: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda.....	109
Tabela 69: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda	109
Tabela 70: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda.....	109
Tabela 71: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda	110
Tabela 72: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira	113
Tabela 73: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira.....	113
Tabela 74: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira	113
Tabela 75: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira.....	114
Tabela 76: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace	118
Tabela 77: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace.....	118
Tabela 78: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace.....	118
Tabela 79: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace.....	119
Tabela 80: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XVII- Viola Destemida	124
Tabela 81: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XVII- Viola Destemida	124
Tabela 82: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XVII- Viola Destemida	124
Tabela 83: Recursos utilizados para técnica de mão esquerda, Prelúdio XVII- Viola Destemida	125
Tabela 84: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XVIII- Pai João.....	128
Tabela 85: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XVIII- Pai João	128
Tabela 86: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XVIII- Pai João.....	128
Tabela 87: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XVIII- Pai João	129
Tabela 88: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XIX- Folgado Campestre	132
Tabela 89: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XIX- Folgado Campestre	132
Tabela 90: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XIX- Folgado Campestre	132
Tabela 91: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XIX- Folgado Campestre.....	133
Tabela 92: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XX- Tirana RioGrandense.....	135
Tabela 93: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XX- Tirana RioGrandense	135

Tabela 94: Quadro de Recursos técnicos de arco, Prelúdio XX- Tirana RioGrandense	135
Tabela 95: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XX- Tirana RioGrandense	136
Tabela 96: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória	140
Tabela 97: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória	140
Tabela 98: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória	140
Tabela 99: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória	141
Tabela 100: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna.....	144
Tabela 101: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna	144
Tabela 102: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna.....	144
Tabela 103: Quadro de Recursos técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna	145
Tabela 104: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXIII- Implorando.....	148
Tabela 105: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXIII- Implorando	148
Tabela 106: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXIII- Implorando	148
Tabela 107: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXIII- Implorando	149
Tabela 108: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXIV- Viva São João.....	151
Tabela 109: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXIV- Viva São João.....	151
Tabela 110: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXIV- Viva São João	151
Tabela 111: Quadro de Recursos Técnicos e mão esquerda, Prelúdio XXIV- Viva São João.....	152
Tabela 112: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo	155
Tabela 113: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo	155
Tabela 114: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo.	155
Tabela 115: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo.	156
Tabela 116: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXVI- Acalanto.....	160
Tabela 117: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXVI- Acalanto.....	160
Tabela 118: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXVI- Acalanto	160
Tabela 119: Quadro de Recursos Técnico de mão esquerda, Prelúdio XXVI- Acalanto.....	161
Tabela 120: Recitais realizados	172

Lista de Abreviaturas e Siglas

- Compasso: c.
- Episódio: Ep.
- Introdução: Intro.
- Página: p.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1 – Contextualização.....	3
1.1. Infância e formação musical em Barbacena-MG.....	4
1.2. A Belo Horizonte da época.....	6
1.3. O violinista Flausino Valle e as orquestras.....	9
1.4. Flausino Valle como compositor.....	15
1.5. Professor Folclorista Flausino Valle e a escola de Música Mineira.....	20
Capítulo 2 – Prelúdios.....	23
2.1. O Desenvolvimento da Literatura para Violino Solo.....	23
2.2. Os Prelúdios de Flausino Valle.....	28
2.3. O estilo nacionalista e seus aspectos.....	30
2.4. As dedicatórias dos Prelúdios.....	35
Capítulo 3- Análise da obra.....	41
3.1 A importância da análise para a <i>performance</i> e para as <i>Fichas Interpretativas</i>	41
3.2 As Análises.....	47
3.3 As Fichas Interpretativas.....	52
3.4 As Fichas Interpretativas e as edições compiladas.....	57
Capítulo 4 - Questões Interpretativas.....	165
4.1 A Performance.....	166
4.2 Os Prelúdios em Performance.....	167
4.3 A interação Intérprete-Público dos Prelúdios.....	175
4.4 O Gesto Musical e a execução de efeitos sonoros.....	188
Conclusões.....	193
Referências.....	195
Bibliografia.....	199
Apêndice.....	201
Apêndice 1: Catálogo de Imitação de Vozes da Natureza de Flausino Valle.....	203
Apêndice 2: Recitais e Recitais-Palestra realizados pelo autor principal desta pesquisa.....	207
Anexo.....	223
Anexo 1- Manuscrito de Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza de Flausino Valle.....	225
Anexo 2- Carta de Flausino Valle a respeito de sua formação violinística.....	229
Anexo 3- Primeiro e único recital no qual ele executou o programa inteiro, sem dividir com outros artistas.....	230
Anexo 4- Flausino Valle como palestrante.....	231

Introdução

Em uma pesquisa científica, o objeto de estudo necessariamente implica na identificação do assunto a ser investigado e do problema a ser solucionado através de um direcionamento metodológico claramente delineado.

No decorrer do estudo da música de Flausino Valle observa-se que, juntamente com o limitado acesso à sua obra, há a dificuldade no entendimento de suas intenções musicais que, devido a uma linguagem muito pessoal e idiossincrática, torna-se praticamente inviável uma interpretação criteriosa e historicamente coerente sem um alicerce teórico. Assim, tentar-se-á dar um enfoque no entendimento das intenções e da linguagem que caracterizam este estilo próprio e sua transmissão aos intérpretes.

Para desenvolver o presente trabalho, realizaram-se visitas ao acervo da família Valle em Belo Horizonte, para melhor conhecer os diversos elementos que estimularam suas ações, seus processos criativos, seus valores e conceitos teóricos, para recolher dados, interpretar manifestações musicais (cantigas, textos, manifestações, linguagem) e analisar o seu ambiente social, com a finalidade de entender o universo musical deste compositor.

Assim, o caráter desta pesquisa está no trabalho conjunto de contextualização, panorama histórico, análise harmônica, fraseológica e de técnica instrumental apontados para uma performance historicamente e estilisticamente orientada.

O interesse por esse tema veio de um primeiro contato com a audição de um LP (*Long Play*) gravado pelo violinista polonês Jerzy Milewsky na década de 1980, sendo este o primeiro registro sonoro que se tem notícia dos Prelúdios. Juntamente com o LP, foi lançado um livro organizado pelo próprio Milewsky, no qual é compilado um levantamento de comentários de músicos e jornalistas sobre este compositor. Esse contato, em 2007, resultou no primeiro esforço de uma pesquisa (iniciação científica) sobre três dos vinte e seis Prelúdios. Estendendo essa base da iniciação científica para o mestrado, propõe-se uma série de considerações sobre o conjunto completo destes 26 Prelúdios, incluindo as guias que, objetivam elucidar questionamentos por parte dos intérpretes, guias estas denominadas *Fichas Interpretativas*.

O Capítulo 1 trata da contextualização histórica de Flausino Valle no cenário de sua atuação geográfica. Aborda-se Valle desde sua infância na cidade de Barbacena, família, formação musical, influências até atividades sociais e profissionais na cidade de Belo Horizonte, tais como violinista, compositor, professor, folclorista, escritor e advogado.

No Capítulo 2 é traçado um panorama geral da história do repertório para violino, com foco nas obras para violino solo; é abordada a história dos Prelúdios de Valle, os aspectos que tornam sua obra nacionalista, com influências da música de tradição popular (folclore, sertanejo) e romântica. As dedicatórias dos Prelúdios são também exploradas nesse capítulo.

O terceiro Capítulo consiste na análise da obra, juntamente com a apresentação e discussão das *Fichas Interpretativas*. Outro pilar de igual importância da pesquisa será a elaboração destas. As *Fichas* constituem uma fonte de informação prática e rápida voltada para o estudante avançado/instrumentista, de forma a conduzir e elucidar aspectos da linguagem da obra para uma execução informada, sem a necessidade de leitura de toda uma dissertação. Ao adotar essa metodologia, tem-se a intenção de tornar mais acessível a linguagem e o acesso à música contida na obra de Valle

Como parte fundamental dessa pesquisa, o Capítulo 4 aborda aspectos técnicos-musicais da linguagem de Valle, a interação intérprete-público, e apresenta uma categorização dos Prelúdios através da relação título–dedicatória–discurso musical, ilustrando a possível natureza programática da música.

Capítulo 1 – Contextualização

Não serão muitos os que conheçam êsse (*sic*) nome. Entretanto, tenho convicção de que ficará na história da Música Brasileira, pois foi um verdadeiro criador.

(Andrade Muricy, Folhetim do “Jornal do Comércio”, 14 de Abril de 1954)

1.1. Infância e formação musical em Barbacena-MG

Flausino dos Reis Rodrigues Valle é natural de Barbacena, Estado de Minas Gerais. Coube a ele contar com riquezas de detalhes seu nascimento:

Meu nascimento

Em 6 de Janeiro de 1894 as 4 ½ da tarde, na rua general Ozorio casa nº 7, na cidade de Barbacena, nasceu o inocente Flausino dos Reis Rodrigues Valle, filho legítimo de Francisco Hermenegildo Rodrigues Valle, e D^ª Maria Augusta de Campos Valle, o qual Flausino foi baptisado (*sic*) na Igreja Matriz na mesma cidade em 11 de Fevereiro de 1894, pelo Monsenhôr José Augusto Ferreira da Silva, serviram de padrinhos – Flausino Augusto de Campos, seu avô, pai de sua mãe, e D^ª Cornélia Umbelina de Assis, sua avó, mãe de seu pai, e de representar, D^ª Rita de Jesus.”¹

Flausino Valle² nasceu num ambiente musical, já que seu pai, Francisco Hermenegildo Rodrigues Valle tocava clarineta e sua mãe, Maria Augusta de Campos Valle, era pianista e cantora. Influenciou-se pela música africana já em tenra idade, quando teve contato com os empregados negros que trabalhavam na fazenda de sua bisavó, conforme sua própria citação: (VALLE, 1978, p. 47):

Lembro-me, com saudades, do tempo em que, quando menino, na fazenda de minha bisavó, em Barbacena, assistia as festas dos negros e ainda trago na memória uma espécie de mazurca, dançada e cantada ao som das violas e sanfona, de caráter visivelmente triste.

Ele teve a oportunidade de começar a estudar violino com dez anos de idade, sendo que seu primeiro instrumento foi comprado em 20 de Fevereiro de 1904, como se infere de trecho extraído do seu Caderno de Notas Curiosas (p.1):

Comecei a tocar violino a 20/02/1904. O meu primeiro violino foi comprado na fabrica de I. dos Santos Conceição, Rio de Janeiro por, 60#000. Violino de ¾; ficou para Santinha minha irmã, no ano de 1909, e eu passei deste (violino) para um de 4/4 que me custou 50#000. Foi comprado do Juca Campos, meu tio. Foi feito pelo Sr. Honório de Castro que vendeu ao dicto (*sic*) Juca Campos, por 100#000. A minha avó Cornélia Umbelina de Assis me fez um adjutório de 20#000. Meu pai deu 30#000, e eu (Flausino Valle) dei 20#000, (que foram os que minha avó me deu.) Foi comprado a 29/07/1909.

¹ As principais citações da vida pessoal de Valle nesta pesquisa, antes e depois de sua mudança de Barbacena para Belo Horizonte, foram norteadas pelo *Caderno de Notas Curiosas*. Trata-se do diário de Valle, em manuscrito com letra de próprio punho, sem numeração de páginas. Um espelho autobiográfico que permite detalhar sua trajetória com considerável segurança e fidelidade. Marcaram-se as páginas para se ter as referências exatas para consultas. Com fatos marcantes de sua vida, sem seguir uma ordem cronológica, Valle relata importantes momentos de sua vida. Esse diário e outros materiais referentes à vida do compositor foram cedidos e confirmados pela família Valle em minha primeira visita ao acervo da família em Belo Horizonte, nos dias 6, 7 e 8 de Maio de 2011. Caderno de Notas Curiosas, p. 2

² Aqui cabe uma explicação sobre as divergências referentes ao sobrenome Valle. Na nota *Meu nascimento* citada acima, Valle escreve seu nome completo, nome de batismo: Flausino dos Reis Rodrigues Valle. A dúvida surge por haver citações nas quais o nome Valle aparece com apenas um ‘l’ cuja construção do nome surge como *Flausino do Valle*.

Chama a atenção uma das cartas escritas por Valle³, referindo-se à sua formação violinística, na qual com apenas quatro anos e seis meses de estudos orientados do instrumento já executava ao violino os *24 caprichos* de Paganini⁴ e os estudos de *Gaviniès*⁵. É curioso notar a proficiência de Valle, com tão pouco tempo de estudos formais, já executar repertório de alta dificuldade técnica instrumental. Seu único professor foi seu tio materno, João Augusto de Campos, que foi discípulo de Joaquim Manoel de Macedo.⁶

Ainda na infância, Valle cultivou outra grande paixão: a caça. Este era um hábito comum entre os homens da época naquela região, que foi por ele praticado durante muito tempo, e inclusive passou esse costume para os filhos. Tinha sempre como objeto de caça os chamados, naquela época, “*bichos de pio*”, que são pássaros que se atraem pelos sons de apitos sonoros, como a codorna, inhambu, perdiz, entre outros. Valle tinha uma coleção de apitos feitos de madeira⁷ que simulam o canto das aves, atraindo-as. Em determinado momento da vida parou de matar os pássaros, atraindo-os apenas para admirá-los. Este hábito de caça era comum aos índios americanos. Valle (1978, p. 36) relata em seu livro sobre folclore esse hábito de caça indígena:

Como se vê, os índios americanos são ricos em instrumentos sonoros; mas nem todos são para fins musicais, e só estes nos interessam aqui; possuem instrumentos para dar aviso de longe, como o possante **trocano** ou **toro-kaná** dos mexicanos, **uatapu**, amazônico, e têm muitos outros para chamar a caça, os quais também possuímos e chamamos de pios.

Paralelo ao estudo musical e à paixão pela caça, o violinista teve uma infância e adolescência com fatos marcantes que lhe renderam uma surra de seu pai e a expulsão da classe pelo professor. Seguem as citações, do Caderno de Notas Curiosas (p.3 e 4) respectivamente:

2º vez que o papai me bateu. Porque fui tocar no cinema, e assisti as fitas do programa do dia seguinte. Isto deu-se a 8-2-10. Achando-me eu com 16 a_1m_2d de idade.

30-11-10. Primeira e única vez que fui expulso da aula, pelo simples facto de ter eu jogado na carteira da frente 1 papelzinho, pedindo uma tradução. Isto deu-se na aula do padre Tobias, professor de ingles (*sic*). O padre me tocou porque pensou que eu estava a atirar bolas de papeis.

³ Carta disponível no anexo desta pesquisa.

⁴ *24 Caprichos* de Nicolò Paganini (1782-1840)

⁵ *24 Matinéés* de Pierre Gaviniès (1728-1800)

⁶ Valle como violinista será abordado com mais riqueza de detalhes no sub-item 1.3 O violinista Flausino Valle e as orquestras.

⁷ Chamados de *pios* pela nora de Valle, dona Helena Vale. Termos e informações neste parágrafo foram cedidos por Helena Valle, em entrevista cedida a nós.

Com esses fatos expostos e com base em demais trechos do Caderno de Notas Curiosas de Flausino Valle percebe-se a influência exercida pela família em sua infância e adolescência, tanto na sua formação intelectual e artística, como na valorização de princípios, tradições e costumes dos ancestrais indígenas, dos povos africanos e das tradições do povo mineiro. Inclui-se também um forte contato com a natureza, especificamente com a fauna e a flora brasileira.

1.2. A Belo Horizonte da época

Um segundo momento importante na vida de Valle acontece quando ele se transfere para a capital mineira, Belo Horizonte, para estudar e trabalhar. Essa mudança de ambiente retrata a busca de Valle por crescimento intelectual. O acontecimento é relatado no Caderno de Notas Curiosas (p.6):

Vim para Bello-Horizonte no dia 1-6-12; parti às 4 da manhã e cheguei às 11, vim directamente (*sic*) para a casa de meus tios: Alfredo e Olga. Vim com o intuito de tocar em um cinema e estudar a minha custa. (Amém) No dia 3 do mesmo eu já tocava no ‘Parque Cinema’ ganhando 100#000 por mez (*sic*). Vim muito saudoso (...)

É possível descrever o contexto musical de Belo Horizonte no início do século XX como um ambiente no qual conviviam as músicas de banda, os saraus, as orquestras de cinema mudo, as programações de rádio, os recitais, o conservatório de música, as serestas, as serenatas domésticas de música, e encontros sociais como bailes, festas e os eventos religiosos.⁸

A capital mineira buscava fugir do provinciano e estar em sintonia com os avanços e costumes que caracterizavam uma capital com hábitos considerados modernos. Era o espírito da *belle époque*⁹ que nela se manifestava.

Neste sentido é o que se infere da presente citação, afirmando que “Belo Horizonte, foi criada sob os ideais de modernidade e de desenvolvimento industrial, aonde (*sic*) no final do século XIX alternava grandes espaços vazios com edifícios modernos.” (MOURÃO, 1970, p. 15).

Silveira (1926, p.560) também fala sobre o desenvolvimento de Belo Horizonte:

⁸ Para entender este novo meio musical no qual Valle se insere há a necessidade da compreensão da chamada “*vida musical*” (sociológica, histórica e estética). Kiefer (1977, p. 66) dá seu entendimento para o termo como “...as realizações musicais de uma coletividade sob forma de concertos e recitais, espetáculos líricos, ensino, impressão de partituras, obras teóricas e periódicos especializados, comércio de instrumentos e obras musicais, crítica musical e – como ápice – a composição.”

⁹ A *belle époque* no Brasil foi um período que se seguiu à proclamação da República. Este período foi marcado pela europeização das políticas públicas que investiram em mudanças nas cidades, escolas, etc. Era a crença na modernização, no progresso e no método científico. Como ressalva, é importante citar que se mantiveram ideias racistas ligadas a etnias e governos controlados por grupos oligárquicos. (DEL PRIORI, 2010, p.219)

“A capital de Minas é hoje um centro musical de nível bastante elevado, podendo se disser (*sic*), que seu desenvolvimento, nesse particular, tem acompanhado de perto o surpreendente (*sic*) progresso total da cidade. Bello (*sic*) Horizonte pode ufanar-se, com justa razão, da cultura musical de seus habitantes, que não é pequena. Visitam n’a (*sic*) a miude (*sic*) artistas de grande nomeada.”

A primeira metade do século XX, na capital mineira, foi marcada artisticamente pela prática da difusão musical pelos professores, que eram instrumentistas e, muitas vezes, compositores. Embora sem formação de técnicas composicionais, compunham de modo a explorar a linguagem de seu instrumento.

Os saraus de música aconteciam no ambiente familiar e residencial. Nessas ocasiões aconteciam diversas manifestações artísticas como declamações de poemas, composições e execução musical vocal e instrumental, sempre com influência da linguagem do período romântico europeu. Segundo Freire (2006, pág. 26): “Canções, danças de salão e peças características, tanto dos compositores mineiros quanto da tradição romântica europeia (*sic*), formavam o repertório predileto dessas ocasiões.”

E, graças ao predomínio de pianistas e cantores nos saraus, houve um aumento na procura por vagas para estes cursos em instituições de ensino musical, como o autor cita posteriormente no mesmo documento (FREIRE, 2006, p. 27):

A procura dos cursos oferecidos pelo Conservatório Mineiro de Música em seus primeiros anos, com predominância de alunos de piano e canto, era um reflexo dessa prática musical familiar. Assim, além da formação musical oferecida, os cursos também supriam essa demanda da elite social.

Outra prática musical se verificou no surgimento das orquestras de cinema mudo. Eram chamadas de orquestras, mas eram, na verdade, grupos de câmara que atuavam na elaboração de trilhas sonoras para filmes mudos. A formação instrumental mais comum era violino, violoncelo, contrabaixo, flauta e clarinete. Nesses ambientes da cinematografia ocorriam também outros espetáculos artísticos, como concertos sinfônicos, óperas e peças teatrais.

A atividade de músico de cinema era uma prática remunerada, sendo uma fonte de renda para os instrumentistas da época. Em Freire (NAVA *apud* FREIRE, 2006, p. 31 e 32) há uma descrição de como funcionava uma seção de cinema mudo na década de 1920:

Ao piano, Arrigo Buzzachi ou Vespasiano dos Santos. No celo, Targino da Mata, clarinete João Zacarias. Fazendo corpo com seu violino, circulando nele e rimando com ele – Flausino. (...) O Abgar [Renault] sentava na frente, rente à orquestra, para passar **touyaus** (sempre de acordo com o desenrolar do drama) ao Flausino que os transmitia ao Buzzachi, ao Vespasiano. Agora a quinta de Beethoven, Flausino. Agora coisa leve, valsa de Strauss. Agora, Momento Musical de Schubert, Flausino. Chopin. O **Largo** de Haendel. Está acabando, Flausino, pode entrar com seu

tango. Era **La Carcajada** com que a orquestra tinha o hábito de encerrar o espetáculo à hora que o beijo final desmaiava aos poucos e que começava a se desenhar tremulando e ficando cada vez mais nítida e vibrante a bandeira americana - propaganda que entrava em qualquer drama dos diretores de *Hollywood como Pilatos no Credo*. Aquela combinação do andamento do filme com música identificante (*sic*) ficava, por delegação nossa, com o Abgar. (...)



Figura 1: Orquestra do Cinema Odeon em 1923. Da esquerda para direita: João Zacarias (clarinete), Henrique (flauta), Jose Machado (Contrabaixo), da esquerda para direita, sentados: Targino da Matta (violoncelo), Vespasiano do Santos (maestro/piano), Flausino Valle (violino).

Com o advento da sonorização dos filmes na década de 1930, a necessidade da presença de orquestras de cinema mudo reduziu-se, acarretando sua gradual extinção. Seus músicos foram parcialmente absorvidos pelos grupos das rádios.

Com a necessidade de criação de uma instituição de formação de músicos para suprir a demanda da orquestra sinfônica e para satisfazer uma elite urbana que valorizava a educação musical de seus filhos (FREIRE, 2006, p. 39), foram criados na cidade dois importantes centros musicais: a Escola Livre de Música (1905) e o Conservatório Mineiro de Música (1925).

No dia 3 de Maio de 1905, foi lançada a primeira pedra do edifício da “Escola Livre de Música”, na Av. Afonso Pena, quase esquina da Rua Guajajaras. Na oportunidade, tocaram as bandas de música do 1º e 2º Batalhões da Polícia. Êstes (*sic*) conjuntos, acompanhados pela “Lira mineira” da Escola Livre de Música e de São José, executaram o Hino da República sob a direção do maestro José Nicodemos. A “Escola Livre de Música” foi durante muitos anos o estabelecimento tradicional de Belo Horizonte para o ensino de música. Muito mais tarde, isto é, em 1925, seria fundado o Conservatório Mineiro de Música que funcionaria ao lado dessa Escola, o que se verá no prosseguimento deste histórico. (MOURÃO, 1970, p. 82)

O Conservatório Mineiro de Música teve como organizador e primeiro diretor o maestro Francisco Nunes¹⁰ que fundou também a Sociedade de Concertos Sinfônicos. Esta sociedade possuía uma orquestra que, de acordo com Freire (2006, p.36) teve um destino incerto. Não se sabe se ela foi extinta, como o foram vários grupos orquestrais dessa época, ou se ela se tornou a Sinfônica de Belo Horizonte.

A popularização do rádio teve dois novos significados para a música: aumentou a concorrência entre as bandas e os demais músicos da época e fez com que a música conquistasse o ambiente familiar, ou seja, a música agora estava presente nas residências, através das transmissões radiofônicas, tornando-se cada vez mais constante no cotidiano do público brasileiro.

Em Belo Horizonte, muitos instrumentistas e regentes do Conservatório Mineiro de Música atuaram nos grupos musicais e orquestras das rádios. De acordo com Freire (2006, p.30), acontecia um intercâmbio entre o conservatório e as rádios: um oferecia grupos musicais e o outro atuava como espaço de divulgação. Alguns professores, inclusive, tinham espaço nas rádios para divulgar suas próprias obras. Outra inovação interessante consistia em que o público agora entrava em contato com a crítica musical que se seguia à execução das obras, e isso modificaria a relação ouvinte-música.

1.3. O violinista Flausino Valle e as orquestras

Valle, inicialmente, obteve fama como violinista em sua sociedade natural. Seu nome esteve presente em programas de diversos recitais, nos quais executava principalmente peças de música de câmara (violino solo; duos e trios de violinos; violino e piano; violino, flauta e piano). A partir do momento em que se transfere para a capital mineira, passa a tocar em orquestras de cinema mudo com o intuito de custear as despesas de seus estudos. Sua atuação toma maiores proporções, e

¹⁰ “N. em 1875 e m. 1934, em Belo Horizonte. O Maestro Francisco Nunes conseguiu impor-se no cenário musical de todo país, como um de seus mais brilhantes florões. Granjeou a fama de ser o maior clarinetista das Américas. Diplomou-se pelo Instituto N. de Música. Foi abalizado regente e fundou em 1912, a atual orquestra sinfônica do Rio de Janeiro, a qual regeu anos seguidos.” (VALLE, 1948, p.10)

consequentemente torna-se mais exposto à crítica. Valle participou intensamente das atividades musicais de Belo Horizonte. Além das orquestras de cinema mudo, foi por cinco anos *spalla* da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte e tocava, também, nas orquestras de rádio locais. Além disso, apresentava-se em recitais, saraus e concertos beneficentes. Nestes, executava principalmente peças para violino solo e para violino e piano – peças curtas do repertório romântico.



Figura 2: O violinista Flausino Valle

O fato de Valle preferir tocar para pequenos auditórios a grandes plateias (BRAGA, 1957) e não ter tido sucesso em testes de orquestras profissionais (tentou, em vão, ser aceito em uma orquestra do Rio de Janeiro), reforçam a ideia de que, apesar de buscar uma perfeição técnica instrumental, não se considerava um *virtuose*¹¹ ao violino. Sua definição de música ajuda a reforçar essa afirmação, pois é imbuída de uma tristeza implícita: “A música é a arte de harmonizar os sons e desarmonizar as pessoas”¹². É provável que essa frase tenha sido formulada devido ao fato de que sua técnica,

¹¹Músico de habilidade técnica excepcional. A aplicação mais antiga dessa palavra à música, na Itália, podia designar um teórico ou compositor muito hábil, assim como um intérprete. A palavra foi amplamente usada por músicos italianos de todos os tipos, no norte da Europa. No final do séc. XVIII, significava um músico que seguia a carreira solista, mas no séc. XIX passou a aplica-se cada vez mais a intérpretes de brilhantismo notável, especialmente Ligt e Paganini. Um sentimento de desconfiança da habilidade técnica, contraposta a outros tipos de talento musical, levou às vezes a que a palavra fosse usada de forma pejorativa.(SADIE, p. 1002, 1994)

¹²Informação verbal fornecida pelo filho de Valle, Sr. Guatemóc, em nossa primeira visita ao acervo da família em Belo Horizonte, nos dias 6,7 e 8 de Maio, de 2011

praticamente autodidata, era por vezes criticada por ser muito peculiar.

Outra citação, que indica o perfeccionismo de Valle, acontece quando de seu relato de como é possível tornar-se um *virtuose* no instrumento: (VALLE, 1978, p.29)

E já cheguei a conclusão de que, para ser ordenado entre os maiores violinistas do mundo, não basta estudar 25 horas por dia durante 50 anos, conforme prescreveu Paganini; é preciso mais do que isto! São necessárias quatro encarnações! Na quarta, artista já nasce feito, já nasce sabendo, e aos 8 anos toca o concerto de Mendelssohn, como Heifetz, e aos 6 faz uma **tourneé** gloriosa como Mozart.

Esse pensamento pode ter sido elaborado em consequência do fato de que seu primeiro solo com orquestra se deu quando ele já estava com 36 anos de idade e seu primeiro recital solo foi aos 41. Seguem as citações dos dois momentos respectivamente, sendo a segunda citação escrita pelo próprio Valle no verso do programa do concerto:

Em 1930, ele foi solista frente ao conjunto sinfônico da Sociedade no concerto para violino de Mendelssohn. A apresentação, que teve lugar no teatro municipal de Belo Horizonte também contou com peças de O. Dabul, Johann Strauss, Wagner, Alberto Nepomuceno e Puccini. O concerto de Mendelssohn encerrava a récita, ao que tudo indica era a obra mais importante da noite, já que além de ser uma primeira audição na cidade, foi a única a merecer nota explicativa no programa. (FRÉSCA, 2008, p. 49)

Parece incrível: eu toco violino desde a idade de 9 anos, ininterruptamente, só agora, aos 41 anos de idade, foi que dei o primeiro concerto da minha vida. Centenas de vezes já subi aos palcos prestando meu concurso a concertos de outrem; fui 5 anos 1º. Spalla da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte; toquei 15 anos no cinema Odeon, em Belo Horizonte; mas um programa todo por mim, embora com 3 números de piano só, foi a primeira vez.

Flausino

PS. Não ganhei nada, foi um favor a amigos; apenas exige 40\$000 para a passagem. (FRÉSCA, 2008, p.50)

Porém, quem o ouvia, ficava encantado com suas interpretações. BRAGA (1957) relata em seu artigo, uma minuciosa descrição das interpretações de Valle ao violino:

Possuía u'a (*sic*) maneira própria de tocar e porisso (*sic*) nunca se deu bem em orquestras (*sic*). Não acompanhava e não se sujeitava ao domínio do maestro. Deu vários recitais e foi sempre apreciado pelas platéias (*sic*). Executava com incrível entusiasmo. Punha tôda (*sic*) a alma na interpretação. Era prodígio em movimentos exagerados e o sangue lhe subia ao rosto. Parecia um demônio. Os dedos voavam sôbre (*sic*) as cordas e brandia o arco como um possesso, nos trechos mais calorosos. Nas passagens românticas baloiçava o corpo e inclinava a cabeça sobre o instrumento, como um cigano.

Houve momentos de muita alegria e prazer vividos por Valle como violinista. Primeiro, há uma citação em que valoriza uma ocasião em que pôde homenagear o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, quando regeu a orquestra e um outro momento, em que teve o prazer de atuar como *spalla*, sob a regência de Francisco Mignone, o qual muito admirou:

Certa vez, num dos palácios da Pampulha, num banquete em homenagem ao prefeito Kubitschek, por ocasião de seu natalício, tomando eu parte da orquestra, tive a ocasião de assistir ao **Zum-zum**, e como sabia-o de cor, experimentei o prazer de conduzir a orquestra, com meu violino, acompanhando o coro. Momentos raros na vida.(VALLE, 1978, p. 98)

Francisco Mignone, esse grande artista brasileiro, integrou definitivamente em nossa música. É suficiente citar o seu poema sinfônico-bailado **Maracatu do Chico Rei**, o qual já tive a hora e o prazer de spallar (*sic*) regido pelo próprio autor. (VALLE, 1978, p.138)

Valle, em certa ocasião, foi apelidado de *Paganini Brasileiro* pelo compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Essa comparação surgiu não no sentido de comparar tecnicamente Valle com Nicòlo Paganini, mas no que se refere ao desenvolvimento da técnica instrumental, na busca visionária de ambos compositores em adaptações técnicas no anseio de uma linguagem musical pessoal e autêntica.

Disse Villa-Lobos que, quando teve o ensejo de escutar o nosso artista, pela primeira vez, no seu apartamento, no Rio, compreendeu logo que se tratava de uma extraordinária revelação de arte. Ficou encantado com a técnica de Flausino Valle, toda ela pessoal, forte, vibrante, cheia de uma contagiante emotividade. Deixando de lado os ensinamentos acadêmicos, Flausino Valle, em verdade, inventou uma forma toda sua de tocar violino, conseguindo desta maneira encontrar a expressão propícia ao seu temperamento.

Esta citação, tirada do artigo *Flausino Valle: o Novo Paganini* do jornal Diário da Tarde, de 08/10/1947, na cidade de Belo Horizonte, escrito pelo crítico musical Celso Brant, mostra o impacto que a música de Valle causou no renomado compositor Heitor Villa Lobos (1887 - 1959). Em seguida, o próprio Brant (1947) explica o porquê da comparação de Valle com Paganini:

Ao conceituar Flausino Valle com um "um novo Paganini", não quer o consagrado compositor brasileiro fazer nenhuma aproximação entre a arte de ambos. Os dois se identificam noutro ponto: no fato de terem criado cada um a sua técnica própria, inteiramente alheia aos moldes dos compêndios. E, como no seu tempo, foi Paganini vítima de crítica acerbas de musicólogos retrógrados que procuravam mostrar-se guardas intransigentes de todos os tabus técnicos, é natural que também agora haja os que, não compreendendo a extraordinária significação da obra de Flausino Valle, vejam nela apenas um simples mistificação de artista.

Valle, não somente foi enaltecido por Villa-Lobos e por outros compositores, mas também por instrumentistas que estiveram na capital mineira e tiveram contato com a sua forma de lidar com o violino. Em visita ao Brasil, o violoncelista Bogumil Sykora deixa sua impressão registrada ao conhecer Valle, em 20 de Setembro de 1926:

Belo Horizonte, 20 de Setembro de 1926.

Flausino Valle é um dos maiores talentos que já encontrei em minha vida. É simplesmente um fenômeno ao violino, toca com absoluta afinação as passagens mais difíceis, seu som canta e ele toca com sincera sensibilidade, vigor e brilhantismo. Se mostrar seu talento ao mundo, terá um dos maiores nomes e será um orgulho para seu país.

230-15

Belo Horizonte, 20-September
1926

Mr. Paulo Valle is one of the greatest talents which I have ever met in my life. He is a simple phenomenon on the violin, he plays in absolute perfection the most difficult passages, his tone sings and he plays with sincere feeling, vigour and brilliance.

If he shows his talent to the world, he will have one of the greatest names and be an embellishment to his country.

Ass. Bogumil Sykora

Figura 3: Depoimento do Violoncelista Bogumil Sykora a respeito de Valle

“Eu arranco o som do chão da terra”. Era como Valle definia sua forma de tocar, de acordo com seu filho Guatemóc Valle, em entrevista. Talvez por ter essa concepção de som, este tivesse a sua maneira característica de executar, com muitos gestos e expressões corporais – maneira essa que foi criticada por alguns de seus contemporâneos, mas sem a qual talvez não tivesse também suas interpretações igualmente características e que lhe renderam tantos e tais admiradores.

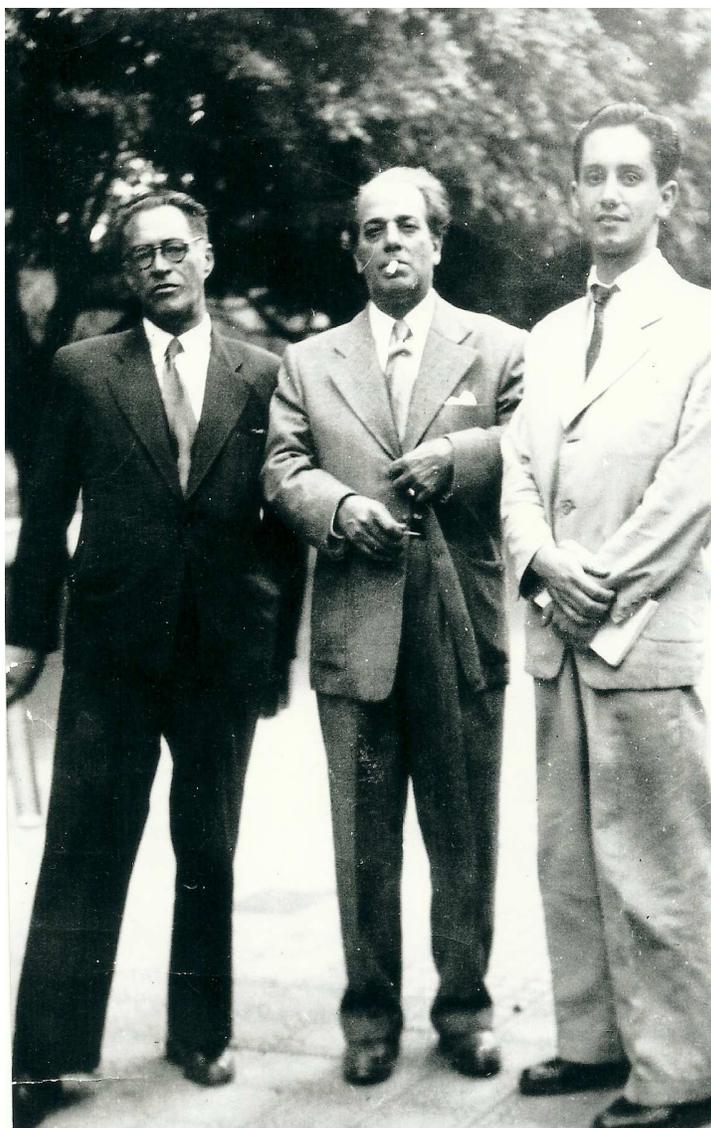


Figura 4: Da esquerda para direita: Flausino Valle, Villa-Lobos e o crítico musical Celso Brant em 1947.

1.4. Flausino Valle como compositor

Ao analisar histórica e esteticamente “*Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*”, após ter conhecimento de boa parte de sua obra, através de visitas ao acervo Valle e estudar sua biografia, constata-se que ele nunca se dedicou ao estudo da composição propriamente dita. Percebe-se que suas obras foram compostas principalmente com o intuito de explorar o instrumento, suas técnicas e suas possibilidades, não constituindo um conjunto de obras de um compositor que exerce essa profissão *a priori*.

Os Prelúdios¹³ não configuram obra de um compositor por excelência e sim de um violinista, um folclorista; obra a qual apresenta um nacionalismo singular, que parece ser inerente ao seu estilo¹⁴. Nesse conjunto de peças, constata-se que o emprego das técnicas violinísticas e o modo particular e criativo de abordar influências românticas e também do popular mineiro são mais diversificadas e interessantes que as formas musicais de cunho composicional. Isso mostra o quanto Valle atentou aos aspectos violinísticos e folclóricos, do que às questões de cunho composicional, como a forma musical. Em muitos Prelúdios, há dificuldade em enquadrar padrões de formas musicais tradicionais, sendo que as mais encontradas são a forma rondó, canção unária, binária e ternária.

O curioso nestas constatações, já que se considera Valle mais um violinista do que um compositor, é que ele obteve fama internacional justamente pelas suas composições, e não como violinista ou folclorista. Deve-se notar que, por não se considerar compositor, não significa que ele não soubesse o valor nacionalista de suas composições, como se constata na seguinte afirmação:

(...) Executava de preferência suas composições, seus arranjos e suas transcrições. Mas não era compreendido. Seus familiares lhe diziam que tocasse menos suas composições, que não valiam nada. Não era atingido por esta opinião desanimadora, pois tinha consciência do que fazia. Dizia apenas: 'Depois que eu morrer vocês poderão julgar melhor se têm ou não valor'. A sorte, entretanto, proporcionou-lhe, ainda em vida, a recompensa incomparável de ver reconhecidos seus méritos. (BRAGA, 1957)

O Prelúdio de número quinze, *Ao Pé da Fogueira*, chegou às mãos de um grande violinista do século XX, Jascha Heifetz. Este fez um acompanhamento para piano do citado Prelúdio o qual se tornou mundialmente conhecido na literatura violinística. A partir desse instrumentista, outros

¹³ Nesta dissertação, quando “Prelúdio(s)” aparecer grafado com letra maiúscula, refere-se ao conjunto de *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só* de Flausino Vale. Já os nomes dos Prelúdios, por exemplo, *Ao Pé da Fogueira*, será utilizado o Itálico.

¹⁴ Valle era formado em direito, e um filósofo de formação própria em muitos assuntos (técnica de seu instrumento, poesia, teoria da evolução das espécies, folclore).

renomados violinistas executaram este Prelúdio, como Zino Francescatti e Itzhak Perlman.

Logo, Valle era um intérprete (intérprete-compositor) acima de tudo, como o compositor italiano Niccolò Paganini (1782 - 1840). Ele não escreveu nada que não pudesse ser tocado no instrumento, sendo suas composições oriundas de uma experimentação própria, de um conhecedor dos limites de seu instrumento.

Essa característica, a do instrumentista-compositor, era um perfil constante em Belo Horizonte na primeira metade do século XX, principalmente entre os professores do Conservatório Mineiro de Música. Eles não tinham formação em composição, mas faziam isso como se fosse parte de seu cotidiano musical, frequentemente utilizando “materiais folclóricos e populares, elementos da linguagem musical romântica, além de referências artísticas de intelectuais locais.” (FREIRE, 2006, p. 24)

O que certamente influenciou Valle, como já visto, foi sua infância, fervilhante de momentos de contato com o ritmo e melodias africanas e os costumes mineiros com ainda pouca idade. Esse alicerce cultural contribuiu para despertar seu interesse pela música e forneceu a energia vital pela busca e pesquisa musical desde nossas origens. Fez diversas viagens, levantou e recolheu informações das tradições do povo mineiro durante um grande período de sua vida. Esses levantamentos de Valle renderam-lhe o acúmulo de material e informações, e por fim geraram subsídios para a elaboração de seu livro sobre folclore.

No artigo *Valores Musicais* do jornal *Correio do Dia*, Castanheira (? de maio de 1954, *apud* Frésca, 2008, p.232) descreve Valle como compositor e enquadra seu nacionalismo como “descritivo nacionalista”:

Foi ele, entre todos os músicos mineiros, o primeiro a empregar temas do folclore brasileiro, recolhendo e examinando materiais bastante preciosos para utilizá-los em suas composições. Empregava entretanto em certas obras, não temas musicais de nosso país, mas somente os seus temas impregnados do absoluto brasileirismo e baseados em fatos, lendas, festas, costumes e tradições folclóricas. Procurava acima de tudo nada reproduzir, além do suficiente e necessário, mas sentir intimamente o canto popular brasileiro. Desta escola, o “descritivo nacionalista”, pertencem a maioria de suas composições, como o “Batuque”, “Casamento na Roça”, “Viola Destemida”, “Pai João”, “Ao Pé da Fogueira”, “O Canto da Inhuma”, e outras.

E segue ao afirmar:

O instrumentista neste ponto influenciou o compositor, fazendo com o que o violino fosse a principal figura de todas suas composições. Não se dedicava apenas com a criação de músicas, mas também preocupava-se com problemas de transcrição e efeitos musicais no instrumento.

Salienta-se que seu livro sobre folclore (1936) é posterior à criação da maioria dos Prelúdios. O primeiro Prelúdio composto por Valle, *Batuque*, é datado 1922.

É possível que surjam questionamentos e reflexões sobre a influência que Flausino Valle poderia ter sofrido da Semana de Arte Moderna de 1922 e de Villa-Lobos. Se Villa Lobos, com seus interesses sociais, postura cultural e seus valores nacionalistas, desde jovem foi colocado como nacionalista, Valle, possivelmente, sofreu influência deste, em algum momento da vida artística. Admirava esse artista a ponto de dedicar-lhe um de seus prelúdios, Prelúdio XIV – *A Porteira da Fazenda*. Contudo, a mensuração dessa influência é impraticável, já que na obra de Valle vem embutida uma forte paixão e essência nacionalista que se transmite de maneira natural e fluente.

Valle, (1978, p. 21) cita em seu livro de Folclore, sua principal fonte de inspiração e influência - a natureza, como se pode observar a seguir:

E, então, quando se encontra em estado selvagem, sua música espontânea, desativada e simples, tem o poder fascinador e aniquilante das forças cósmicas. Esta música é, pois, a mais pura fonte onde os artistas devem dessedentar-se, para conseguir obras nacionais sinceras e imperecíveis.

E Silveira (1926, p.551) reforça a opinião de Valle:

(...) E Minas, cujo povo é dos mais musicais (*sic*) do Brasil contribuirá para esse almejado fim com o copioso manancial de rythmos (*sic*) que cantam na alma melódica de sua gente e com a forte inspiração que surge do bojo das violas e do peito dos seus rhapsodos (*sic*) sertanejos.

Valle, como compositor, via a música popular como uma das fontes inesgotáveis de temas musicais a serem trabalhados, transformando-as em obras primas: (VALLE, 1978, p. 98)

Reza a tradição que o barão de Saint Hilaire, quando passou a segunda vez por Diamantina, em 1817, classificou o **Zum-zum** como uma das obras-primas do folclore brasileiro, comparando sua música, o verso simples e mesmo o ritmo com o modo e o sentir da alma eslava. (...) Considerando-se que Beethoven construiu a monumental **Sinfonia do destino** sobre quatro notas, apenas, que lhe constitui o **leitmotiv** principal, podemos calcular o tesouro de harmonias que poderia derivar desta gema originária daquelas diamantíferas plagas o **Zum-zum**, se laborada por um verdadeiro ourives dos som! Quem dera caísse ela nas mãos de um Mignone, Lorenzo Fernandes ou Villa-Lobos! De um Milhaud ou de um outro Dvorák!

Tem-se, no conteúdo desta declaração de Valle, a essência da sua real valorização da música folclórica, assim definida por ele. Capta-se, no costume popular, um manancial vasto e rico de belos e geniais temas musicais. Além de valorizar a essência musical brasileira, Valle mostra sua consideração para com os compositores nacionais, colocando-os em igualdade de competição com compositores estrangeiros no que tange à capacidade de transformar simples temas em grandes obras musicais.

A característica mais marcante nos Prelúdios é o modelo intervalar neles adotado, o qual é composto basicamente pelo intervalo musical de 3as. (maiores e menores) usadas de forma paralela, vulgo *terças caipiras*. Essas terças, em estado de primeira inversão, resultam no intervalo de 6^a.

Também relevante nos Prelúdios, é a intenção de mostrar que o violino poderia soar como

um instrumento autônomo, soberano, ou seja, um instrumento que produz melodia e acompanhamento, dispensando um segundo instrumento para realização de uma base harmônica ou um contraponto. Ele conseguia esse objetivo empregando com recorrência cordas dobradas, arpejos e escalas, harmônicos naturais e artificiais, *pizzicatos*, emprego das técnicas tradicionais da literatura violinística soando como efeitos especiais, representando muitas vezes elementos da natureza ou ações físicas, como exemplo o abrir e fechar de uma porteira ou o estourar de fogos de artifício. Todos esses usos de preenchimento harmônico e de efeitos mostram essa intenção do compositor.

Valle, segundo Braga (1957), não se considerava um compositor tampouco um *virtuose*, porém tinha certeza do valor nacionalista de suas composições. Esta autora descreve a música de Valle:

(...) a música de Flausino Valle é uma linguagem especial, é uma manifestação espontânea de sua natureza genuinamente brasileira. É o transbordamento de um coração bravio que vibrava em unísono com o canto dos sabiás e o martelar das arapongas misturado à doce sinfonia dos regatos e o ranger das porteiros e dos carros de boi.

E cita suas características como compositor:

Não terminou em definitivo nenhum de seus trabalhos. Mesmo depois de publicados, êle (*sic*) os revisava, mudando e dedilhando, mudando a distribuição dos elementos, mudando tudo. Sua sede de perfeição era insaciável.

Deixou composições em todos os estilos, porém brilhou nos prelúdios. São peças leves, de curta duração, e, geralmente de técnica tão transcendente que poucos artistas podem executá-los. Neles, desfila sua biografia. São registros musicais de passagens tristes às vezes, e às vezes alegres ou jocosas.

Valle seguia sua intuição em seus processos de criação. Sua criatividade era diretamente ligada às suas influências sociais, culturais e históricas. Como indivíduo, o compositor escolhe e define suas opções, porém há de se levar em conta que não é apenas a materialização do indivíduo, mas também um reflexo das necessidades da cultura da sociedade no qual esta inserido. Ostrower (1978, p. 43) embasa essa afirmação:

Toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais constituem o contexto de vida para o indivíduo. São esses aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e motivam para agir. Sua ação se circunscreve dentro dos possíveis objetivos de sua época. Assim, o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de ação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis. Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com uma matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada – isso, em todas as culturas; já vem impregnada de valores culturais.

Pergunta-se: como Valle intuía, utilizando as palavras de Ostrower, os ‘conteúdos significativos’? Como ele percebia sua intuição? Como ele materializava essa espontaneidade? Ostrower (1978, p. 67) afirma que as escolhas estão no subconsciente. O ponto inicial são relações interiores já existentes a fim de buscar outras ordens internas. O embate das ideias gera conteúdos que

são classificados como “relevantes”, sendo anexados, já os “irrelevantes” serão excluídos. Este embate pode gerar um novo sentido, com um verdadeiro significado e conclusão original.

Ostrower (1978, p. 147) defende que a criação *nunca*¹⁵ será uma questão individual. Será sempre agregada fortemente a valores culturais que se defrontam com a criatividade do indivíduo. Como marco zero, neste indivíduo haverá uma maneira pré-concebida de agir com as relações sociais que, aliado à sua maneira individual de encarar os fatos, geram potencialidades exclusivas.

A espontaneidade que se encontra em Flausino Valle é explicada por Ostrower (1978, p.147, 148 e 149). Sugere que o ser espontâneo é aquele que é coerente consigo, mesmo inserido dentro de sua cultura. Partindo do pressuposto que não se consegue evitar as influências da cultura em que se vive, ela afirma que o que torna o indivíduo espontâneo é sua capacidade de seleção. Segue então (p. 148) que:

Quando no indivíduo os processos de crescimento e de maturação se realizam de algum modo significativo, permitindo que ele se discrimine de si e individualize sua visão de vida, verifica-se uma definição maior e mais seletiva na sua atitude interior perante o mundo. O indivíduo atinge um novo nível de equilíbrio, ou seja, à crescente complexidade intelectual e emocional correspondem também a uma ordenação superior.

Dada a devida importância ao meio social e à capacidade de seleção intelectual, entende-se que os títulos do conjunto de Prelúdios tratam-se de uma boa maneira de avaliar Valle como indivíduo inserido em uma sociedade, pois são relativos a fenômenos que se encontram ao seu redor. Com os temas, tem-se noção de situações sociais que tiveram influência no seu processo criativo¹⁶ e na materialização¹⁷ deste. Como exemplo podemos citar a representação de rituais sociais (Prelúdios *Folguedo Campestre, Batuque, Pai João, Viva São João*), a natureza (*Tico-tico, Canto da Inhumá*), sentimentos (*Devaneio, Brado Íntimo, Sonhando*).

Valle, como compositor, visivelmente empregava maior atenção à melodia de suas composições do que ao ritmo. Essa é uma tendência que, segundo Kiefer (1969, p.42) atinge a música do ocidente, o que a torna inferior à música oriental neste aspecto. Não se explora devidamente a gama de possibilidades rítmicas que trariam às composições variações de coloridos e contornos, causando maior interesse. Afirma também que o ritmo é o elemento mais vital da música. Valle deixa claro em seu livro de Folclore (VALLE, 1978, p.43) que, ao comparar a melodia com o ritmo, coloca a melodia como mais importante, contrastando com Kiefer. Nessa comparação, ele expõe sua opinião ao comparar a melodia do índio e o ritmo do negro:

¹⁵ Grifo nosso

¹⁶ Termo de Fayga Ostrower

¹⁷ Idem

Nossos irmãos do mato são mais dados aos instrumentos de sopro, conforme vimos no início deste capítulo. O negro, ao contrário, é o rei dos instrumentos de percussão; não usa os de sopro; só por influências estranhas. Daí se tira a seguinte conclusão: a música africana é mais rítmica e a de nossos índios, mais melódicas, estando, portanto, estes em nível mais elevado.

Valle (1978, p.43) mostra a História da Música dividida em três fases: ritmo, melodia e harmonia, sendo as duas primeiras classificadas por ele como *espontâneas e naturais; que brotam do coração*, já a harmonia, classifica como uma vertente artificial da música, algo que não vem pronta na pessoa, embutida no pensamento e não em sentimentos. E sobre esse conhecimento harmônico Valle desabafa seu pouco conhecimento: (VALLE, 1978, p.96) “Eu, malgrado meus parquíssimos conhecimentos de ciência harmônicas, vênha dada, apresento uma por demais singela: (...)”.

Valle, como compositor, mostrou um impulso na busca por combinar técnicas instrumentais com o objetivo de encontrar novos timbres e representações, principalmente nas representações de simbolismos e efeitos especiais.

1.5. Professor Folclorista Flausino Valle e a escola de Música Mineira

Valle é conhecido no meio musical de Belo Horizonte não só pelas suas aparições como compositor e violinista nas orquestras de cinema mudo e recitais, mas também como professor catedrático de história da música e folclore no Conservatório Mineiro de Música, ao lado de renomados nomes da música como Frutuoso Viana e Oneida Alvarenga.

Flausino Valle, em seu Caderno de Notas Curiosas (p.18), relata o dia em que foi nomeado professor: “Em 30-V-27 fui nomeado professor de Hist. Da Música no Conservatório Mineiro; pedi ao Nhonhô Biar, este ao Arit. Carlos, este mandou o Chico Sabença (Fr.co Campos) me Contratar; com 600# por mês. É a 1o vez que percebo dinheiro dos cofres públicos”. Ainda nesse ano, encorajado pela estabilidade do cargo, pediu sua então namorada Abigail Terra em casamento, citado logo a seguir no mesmo Caderno (p. 18). Seu primeiro filho, Guatémoc Terra do Valle nasceria em 5 de Junho de 1929, seguido por Huascar, 11 de Agosto de 1930 e Arakén, 05 de Agosto de 1934.

A palavras “SUI GENERIS”, 'original' e 'extravagante' são palavras muito usadas pelas fontes colhidas e membros da família Valle para defini-lo como professor.

Flausino Valle era um docente bem diverso do comum, Era “SUI GENERIS”, por assim dizer. Distribuía a matéria escolar em assunto, aos quais denominavam “Teses”. Datilografadas estas, passavam de mãos em mãos. Lembro-me bem de quatrocentas folhas de papel-ofício. Fazia-o com grande interesse, dado o estilo irrequieto, analítico e curioso em que eram vazadas. Sua aula consistia em lê-las, explica-las, comenta-las... Aí que estava o grande interesse que suas aulas despertavam em mim. Se hoje ocupo sua cátedra, devo-o a elas, pois que me tornaram um

apaixonado pelo estudo da História da Música. Se faltava ao mestre uma base filosófica segura e uma certa organização e disposição de métodos, despertava uma grande curiosidade de seus alunos por uma certa confusão que reinava na exposição da tese, o que podia-se atribuir perfeitamente ao seu temperamento bastante irrequieto, apaixonado e hiper-emotivo. (...) Sua cultura era enorme, vasta, mas de um ecletismo terrível e filosoficamente prejudicial. Daí sua carência de métodos e fundamentos filosóficos. Lia todas as religiões e perscrutava todas as filosofias, adquirindo um pouco de cada um. (PATROCÍNIO, 1955)

Porém, no Conservatório Mineiro, Valle não exercera a função de professor de violino, exceto em um curto período em que o Professor titular, George Marinuzzi, esteve ausente, e Valle assumiu a atividade: (Caderno de Notas Curiosas, p. 48): “Em 1949, lecionei Violino, no Conservat. M. De Música, 6 meses: de Abril a Setembro em atribuição ao catedrático George Marinuzzi, que esteve licenciado. Tive alunos só do 1º, 2º, 4º e 7º anos. Meu nome foi lembrado pelo Secretário da Educação Edgar Renault.” Chega a ser curiosa a maneira como Valle ministrava suas aulas de violino, segundo Castanheira (1954):

Como professor, Flausino Vale sempre se mostrou austero, mas nunca um tirano. Vivia também quase num estado de nostalgia e a inspiração parece que nunca lhe faltou no momento indicado. Por vezes, tomando a lição de algum aluno de violino, retirava o instrumento das mãos de seu discípulo e mostrava-lhe executando como devia interpretar um ou outro trecho musical. Mas executava estes trechos de maneira tão nobre que ele próprio ficava admirado e repetia muitas vezes ora modificando o andamento ou ralentando em certos momentos para melhor se adaptar à peça. E não ficava somente nisto: quase sempre mudava para outra peça e executava o tempo todo que era reservado para o aluno demonstrar o progresso nos estudos. Revela-se entretanto um ótimo mestre, principalmente no curso de violino. O aprimoramento e o desenvolvimento de seus discípulos era sempre motivo de júbilo para ele; mostrava-se severo nas aulas cotidianas mas, fato interessante ocorria nos exames finais, quando era uma benevolência incrível.

Quando foi criada a disciplina de História da Música e Folclore Nacional no Conservatório, Valle assumiu o cargo. A essa altura, ele já havia feito algumas viagens com o intuito de pesquisar festas folclóricas, folguedos, rituais, e visitou cidades, ao que se sabe, em Minas Gerais e em Goiás, coletando informações que iriam culminar na primeira edição de seu livro *Elementos do Folclore Mineiro* de 1936. Valle presenciava os rituais ou festas, gravando as músicas, e posteriormente as transcrevia (Valle, 1978, p. 66-67):

(...) Já assisti a um pagode (festa de música, dança e cantoria), em uma noite de São João, na Cachoeira Dourada, distante umas doze léguas de Ituiutaba, a última cidade do Triângulo Mineiro, cachoeira que é uma das maravilhas do mundo, formada pelo majestoso Paranaíba, que divide Minas de Goiás. A festa foi num rancho de um caboclo, do lado mineiro. Havia umas trezentas pessoas, na maioria goianos, com suas vestes próprias, de sertanejo, em que predominava o couro, lenços de cores berrantes afivelados ao pescoço, todos amarrados, trazendo muitos deles rebrilhantes rifles. Aí, pude apreciar o verdadeiro catira! Esta bela dança, tão nossa, ao som de música tão linda, acompanhando versos tão bonitos, naquele cenário primitivo, em que se sentia cheiro de plumas de índios pelos ares, iluminado apenas pela alampada da lua e o clarão da fogueira, envolvidos todos os sons, cantorias e instrumentos pelo soturno fardão das águas encachoeiradas, provocava verdadeiras descargas elétrica (sic) em nossa espinha dorsal, e o coração, esse tambor interno, batia com tanta força, que mais parecia querer saltar pela boca, saindo de seu esconderijo, para, também, tomar parte nos animados

folguedos!

Ao definir um ritual de feitiçaria, Valle define este como mãe da Música, já que nos primórdios da humanidade a música já era presente como protagonista dos atos mágicos tendo em sua forma primitiva o coro (VALLE, 1978, p.74):

Tive o ensejo, uma vez, por mera curiosidade, de assistir a uma cerimônia destas, duas léguas, apenas, distante de uma grande cidade mineira, à plena luz meridiana, dirigida por uma mulher, onde havia gente em profusão, de todo estalão social, muitas pessoas vindas de outros Estados e outras cidades de automóvel.

Antes de começarem as consultas, eram cantados e batucados, horas a fio, pequenos trechos de música, de 4, 8 ou 16 compassos; não havia instrumentos artificiais; somente a voz, palmas e sapateios.

Com o fito de me assenhorear das músicas, colhidas **in loco**, como a seção era a portas fechadas, dentro de uma enorme sala, um dia permaneci do lado de fora e pude, então, apanhar as seguintes, cuja letra, inçada de palavras naturalmente africanas, nem sempre me foi possível reter.

Flausino Valle foi, portanto, um estudioso e um amante de sua cultura e dos elementos que a formavam. Aquilo que era nacional o fascinava e ele transpôs esse interesse para a sua outra (e talvez primeira) paixão: o violino, e o fez explorando a técnica do instrumento de forma particular, aliando temas e cenas brasileiros e rurais a um instrumento, que, à primeira vista, é característico da cultura erudita europeia.

Capítulo 2 – Prelúdios

2.1. O Desenvolvimento da Literatura para Violino Solo

É pertinente que se aponte alguns pontos históricos na exploração do violino como instrumento solo e o desenvolvimento de sua linguagem.¹⁸ O panorama a seguir não busca uma análise profunda do desenvolvimento da técnica ou das obras escritas para o instrumento, e sim alguns aspectos gerais relativos ao seu repertório solo que ilustram as diferentes formas que o instrumento foi encarado ao longo de sua história.

Até o século XVI, era dada maior importância à música vocal, sendo o repertório instrumental relegado para um segundo plano. O século XVII presenciou a valorização da música instrumental e com ela, o violino (BOYDEN, 1990, p.52 e 53).

Durante a primeira metade do século XVII, os compositores italianos lideraram o desenvolvimento da escrita idiomática para o violino. Carlo Farina (Mântua c. 1600; c. 1640) está entre os primeiros virtuosos que ampliaram a técnica do violino e influenciaram seus sucessores (SADIE, 1994, p.312). Em 1627, compôs o *Capriccio Stravagante*, no qual utiliza técnicas e efeitos especiais para imitar sons de animais (gatos brigando, cães latindo) e de outros instrumentos musicais, assim como Flausino Valle o faria mais tarde. Farina sugere o uso de *col legno*, *sul ponticello*, *pizzicato* e *tremolo*. Estes usos, na verdade, refletiam a tendência italiana na composição para violino de seu tempo, que era o de explorar mais a técnica, as passagens de escalas, aumentar a extensão utilizada (quando antes o uso do violino estava limitado ao alcance da voz das sopranos), os efeitos especiais do violino do que o de explorar seu potencial expressivo e melódico (BOYDEN, 1990, p.125).

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1664 – 1704), natural da Boêmia, explorou amplamente o violino, ultrapassando seus contemporâneos em relação às exigências técnicas, como posições altas (acima da 7ª posição), cordas duplas, arcadas variadas e *scordaturas*. Sua obra mais popular se constitui nas oito *Sonatae Violino Solo* e as 16 sonatas “Mistério” (ou “Rosário”). Stowell (1992, p.194) afirma que, provavelmente, a obra de maior extensão e mais antiga para violino solo (sem acompanhamento) é a sua *Passacaglia*, datada de 1675, sendo a última das 16 sonatas. Seu contemporâneo, o alemão Johann Jakob Walther (1650 - 1717), possuía características semelhantes. Suas principais obras são o *Scherzi* (1676) e *Hortulus Chelicus* (1688). Tratam-se de peças

¹⁸Caracteriza-se aqui como “solo” o violino só ou acompanhado por um baixo contínuo.

virtuosísticas para violino solo com contínuo, sendo que a segunda peça, de acordo com Boyden, exibe toda a arte do violino (BOYDEN, 1990, p.224).

Wang (2005, p.1) considera a *Passacaglia* de Biber um dos primeiros exemplos de uma obra para violino solo utilizada como meio para explorar novas possibilidades técnicas, e a mesma autora (2005, p.4) considera o compositor o mais significativo precursor das composições para violino de J. S. Bach.

Archangelo Corelli (1653–1713) exerceu influência sobre os compositores em seu tempo e sua obra repercutiu no século seguinte, principalmente suas 12 sonatas para violino solo e baixo contínuo. Ao contrário de Biber e outros compositores seus contemporâneos, ele conseguia uma máxima sonoridade sem apelar para grandes demandas técnicas ou truques violinísticos. As maiores exigências técnicas presentes na obra de Corelli para o violinista que executa suas peças, se apresentam nas sonatas solos, com cordas duplas que incluem terças em semicolcheias e a execução polifônica nas duas partes em uma fuga, arcadas variadas (inclusive *bariolage*), arpejos e movimento de *perpetuum mobilie* (BOYDEN, 1990, p.221).

O auge desse primeiro momento de composições para violino solo se deu com o alemão J.S. Bach (1685 - 1750). Stowell (1992, p.195) afirma que suas 3 sonatas e 3 partitas para violino solo representam o ápice da escrita polifônica barroca para instrumentos de cordas. Bach utiliza cordas duplas para sustentar uma textura polifônica (herança de seus antecessores alemães Biber e Walther) e também na sua exploração da “melodia polifônica”, na qual uma linha é feita para sugerir uma textura mais cheia pela constante mudança ou alternância entre vozes implícitas (STOWELL, 1992, p.195). Bach viria a influenciar outro celebrado compositor de obras para violino solo, Eugene Ysaÿe, ao qual referir-se-á posteriormente neste item. Este compositor, inclusive, cita o Prelúdio da Partita no. 3 em Mi maior de Bach em sua Sonata 2, “Obsession”.

No período posterior a J. S. Bach houve um desenvolvimento das denominadas “escolas” de violino, nas quais diferentes abordagens técnicas foram desenvolvidas, advindas da relação mestre-aluno. Nos anos entre Bach e Ysaÿe três escolas se destacam: a alemã, a italiana e a franco-belga.

Na escola alemã podem-se citar Franz Benda (1709 – 1786), Johann Stamitz (1717 – 1757), assim como Leopold Mozart, cujo tratado, de 1756, é de grande representatividade para a técnica alemã.

Na escola italiana podem-se citar o já abordado anteriormente Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi (1678 – 1741), Pietro Locatelli (1695 – 1764), Giuseppe Tartini (1692 – 1770) e Francesco Geminiani (1687 – 1766).

Da escola francesa, Giovanni Battista Viotti (1753 – 1824) teve importante papel na transição da técnica italiana para a francesa. Pierre Baillot (1771 – 1842), Pierre Rode (1774 – 1830) e Rudolphe Kreutzer (1766 – 1831) foram alunos de Viotti e autores de importantes Estudos¹⁹. A escola belga foi formada em 1840, a partir do conhecimento da escola francesa, disseminada na Bélgica por Auguste de Beriot (1802 – 1870), aluno de Viotti, e também por seus alunos. Pode-se citar Henri Vieuxtemps (1820 - 1892) e Lambert Massart (1811 – 1892), Henryk Wienawsky (1835 – 1880), Cesar Thomson (1857 – 1931), Fritz Kreisler (1875 – 1962) e Eugène Ysaÿe (1858-1931). Por serem tão próximas, as escolas francesa e belga se fundiram na hoje denominada franco-belga.

Entre os compositores de Estudos, Federico Fiorillo (1755 – 1823), violista e bandolinista, compôs 36 caprichos para violino solo (op.3, 1819), sendo muito utilizados na pedagogia do violino. Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831) também escreveu importantes Estudos, assim como Pierre Rode com seus *24 Caprices en form d'études* empregando em cada Capricho uma tonalidade diferente.

O italiano Nicolò Paganini (1782 - 1840) pode ser considerado o violinista de maior renome em questão de virtuosidade presente na literatura sobre o violino. Sua obras mais executadas são os 24 Caprichos para violino solo, em que utiliza harmônicos em cordas duplas, arcadas *ricochet* e *pizzicatos* de mão esquerda. Paganini, de acordo com Auer (1980, p.90), compunha para mostrar suas próprias habilidades ao violino. Representa, por conseguinte, a classe de compositores de determinada época que compunha para enaltecer suas próprias habilidades virtuosísticas e ultrapassar barreiras técnicas complexas. Apesar de não haver registros de Paganini como professor, ele influenciou a escrita de outros compositores de seu tempo como Henryk Wieniawski (1835 – 1880) e Henrick Wilhelm Ernest (1814 – 1865), assim como Charles Auguste de Bériot (1802 – 1870) e Henry Vieuxtemps (1820 – 1881).

Henrick Wilhelm Ernst escreveu *École Moderne Étude Caprices, Op. 10*, em 1854, constituída de 10 estudos, assim como *6 Estudos Polifônicos*, escritos em 1865, cada um dedicado a um violinista contemporâneo do compositor.

Henryk Wieniawski (1835-1880), um dos maiores violinistas da geração pós-Paganini,

¹⁹ Wang (2005, p.59) considera os Estudos obras para violino solo, já que são imbuídas de mérito artístico, sendo que muitos se tornaram peças tocadas como repertório: “*Études constituted an important class of unaccompanied violin works seen in the eighteenth and nineteenth centuries. Ultimately, many of these unaccompanied compositions became popular concert pieces. (...) ‘An etude (...) differs from an exercise in that an étude is expected to have some artistic merit whereas an exercise need only serve to improve technique.’* (Marie Stolba, *A History of The Violin Étude to About 1800*, New York: Da Capo Press, 1979, 2 *apud* Wang, p.59)”

mesclou as inovações de seu antecessor com a criatividade romântica e o nacionalismo que caracterizaria a música de muitos compositores a partir de meados do século XIX. Esse século assistiu a um aumento nas composições que podem ser classificadas como peças curtas, como as Romanzas, Polonaises, Baladas, Elegias, etc., muitas das quais possuem temas e características nacionais e folclóricas (presentes no já citado Wieniawski, Dvorák e Sarasate). Outra forma ainda presente nesse período foi a *Air Varié* (STOWELL, 1992, p.201–202), popularizada a partir do século XVII, que consistia numa variação comumente baseada numa ária de uma ópera popular ou no folclore nacional. Entre os compositores que a exploraram estão Rode, Kreutzer, Baillot, Beethoven, Vieuxtemps, Ernest, Beriot, Wieniawski.

No século XX, amplia-se o número de peças que Stowell (1992, p. 205) categoriza como peças características, ou seja, peças que descrevem sentimentos, momentos e cenários. Esse estilo pôde ser representado por Jean Sibelius (1865-1957), Sergei Prokofiev (1891-1953), Maurice Ravel (1875-1937), Béla Bartók (1881-1945) e Alfred Shnitke (1934- 1998).

Algumas das principais referências, a partir de 1900, nas obras para violino solo, podem ser representadas pelo húngaro Béla Bartók (1881-1945) com sua Sonata (1944), e Sergei Prokofiev que se destaca na Rússia com sua Sonata em ré maior Op. 115 (1943), sendo que esta constituiu-se um arranjo do próprio compositor de sua Sonata para flauta.

Entre outros compositores de destaque no começo do século XX podemos citar Max Reger (1873 – 1962), com várias obras para violino solo, Fritz Kreisler (1875 – 1962), Paul Hindemith (1895-1963), Igor Stravinsky (1882-1971) entre muitos outros que se dedicaram a esse repertório.

O início do século XX foi marcado pela constância de elementos atonais, que geraram novas exigências técnicas - acontece então uma defasagem técnica na literatura pedagógica violinística, denunciada por Carl Flesch e Max Rostal (FLESCH *Apud* WANG, 2005, p. 70)²⁰.

Eugène Ysaÿe (1858-1931) tem como destaque as *Seis Sonatas para Violino Solo op. 27*, escritas em estilo pós-romântico, assim como seus *Dez Prelúdios para Violino Solo op.35*. Suas Seis Sonatas foram diretamente inspiradas pelas 6 Sonatas e Partitas de Bach. Sobre o impacto que Bach causou em Ysaÿe, Wang (p. 54, 2005) afirma:

Após o recital de Szigeti, Ysaÿe voltou à sua casa e tocou seu violino com surdina por horas. Na manhã seguinte, o violinista, exausto, apareceu e disse à sua família que havia acabado de compor o esboço de seis peças para violino desacompanhado. Ysaÿe passou várias semanas

²⁰ Flesch, Carl. *Scale System: Scale Exercises in All Major and Minor Keys for Daily Study - A Supplement to Book I of the Art of Violin Playing*, revised edition by Max Rostal (New York: Carl Fischer, 1987), preface, *apud* Wang, 2005, p. 70.

seguintes revisando o trabalho, suas Seis Sonatas para Violino Desacompanhado, Op. 27, que foram publicadas em 1924.²¹

Têm-se representados em sua obra três períodos da música ocidental: barroco, romântico e contemporâneo. Ysaÿe conviveu com importantes mudanças no universo da música ocidental, ao presenciar o estilo romântico em seu auge, assim como o desenvolvimento da literatura da música contemporânea (ao executar música de compositores de seu tempo). Isso refletiu-se em seu estilo. Ele pode ser considerado o primeiro violinista que introduziu o conceito específico de técnica moderna de violino, desenvolvendo técnicas inovadoras que eram voltadas para o estilo dos compositores de então (ao utilizar quartos de tom, por exemplo). Em suas sonatas mostrou uso inventivo de intervalos, harmonias e acordes, escalas de quarto de tom, cromáticas e de tons inteiros, uso diferenciado de dedilhados (para eficiência e efeitos virtuosístico), *ponticellos*, etc (YSAÏE, 1924, p.04).

Ysaÿe adotou a ideia de dedicatórias nas suas sonatas, e elas tinham uma importância de destaque, já que em muitas elas influenciaram sua escrita e estilo²²:

A dedicatória de uma composição poderia assumir importância histórica. Nós gostaríamos que, daqui por diante, os violinistas que tocarem as sonatas do mestre em público mencionem-nas pelo nome dos artistas a quem foram dedicadas, da mesma forma que se diz “Sonata Kreutzer”. Seria um sinal da homenagem a seus predecessores e àqueles que deram vida à música: os intérpretes, muitas vezes esquecidos pelos musicólogos.²³

No Brasil, Marcos Raggio de Salles (1885 – 1965), natural de Salvador, foi contemporâneo de Valle e também compôs para violino solo, e, de acordo com Frésca, foi o primeiro compositor a se dedicar a esse gênero (a obra para violino solo) no Brasil: “os Seis caprichos para violino solo op. 20, que apresentam diferentes maneiras de tratar o violino, em escala crescente de dificuldades. Ao que tudo indica, é a primeira vez que um brasileiro escreve um conjunto de peças para violino solo.”(FRÉSCA, 2008)

Salles estudou na Itália e lá compôs os *Seis Caprichos para Violino Solo, op. 20*, de 1908. Compôs, ao longo de sua vida, 21 obras para violino solo, e outras para várias formações. Frésca (2008) indica que “Nas peças para violino, Marcos Salles procurava caracterizar o ambiente amazônico

²¹ After Szigeti’s recital, Ysaÿe returned to his home and played his muted violin for hours. The following morning, the exhausted violinist appeared and told his family that he had just composed the outline of six pieces for unaccompanied violin. Ysaÿe spent the next several weeks revising the works, his Six Unaccompanied Violin Sonatas, Op. 27, which were published in 1924. (Tradução de Leonardo Feichas)

²² Antoine Ysaÿe, Historical Accounts of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin, op. 27 of Eugene Ysaÿe. (Brussels: Les Editions Ysaÿe, 1968), 18 *apud* Wang (2005, p.71)

²³ The dedication of a composition could assume historical importance. We would like that, henceforth, the violinists performing the master’s sonatas in public, mention them by name of the artists to whom they are dedicated, in the same way as one says the “Kreutzer Sonata”. It would be a token of homage to their predecessors and to those who give life to music: THE INTERPRETERS, too often forgotten by the musicologists. (Tradução de Leonardo Feichas)

em que crescera, incorporando melodias folclóricas e retratando mitos e lendas da região em obras como *Lenda da lua*, *A chuva no Pará*, *O saci*, *A Matinta e o curupira*, *A viola do caboclo*, etc.”

2.2. Os Prelúdios de Flausino Valle

Em um primeiro momento, Valle concebe os Prelúdios como parte do que ele denomina *Suíte Mineira*. Trata-se de um conjunto dos nove primeiros Prelúdios, do qual existe uma edição manuscrita datada de 1932. São eles, na seguinte sequência: *Batuque*, *Suspiro d' alma*, *Devaneio*, *Brado Íntimo*, *Tico-tico*, *Marcha Fúnebre*, *Sonhando*, *Repente* e *Rondó Doméstico*. Isso significa que Valle pensou os Prelúdios, primeiramente, como um conjunto de obras a serem executadas em determinada ordem. O termo *Suíte* se refere, portanto, à suíte do século XIX, ou seja; “uma sequência de peças livremente relacionadas por um programa descritivo (p.ex., *Os Planetas*, de Holst), ou ligadas por uma temática exótica, ou ainda nacionalista (...)” (SADIE, 1994, p.915 e 916). Ao refletir sobre essa definição e sobre os títulos de cada peça, pode-se atribuir à Suíte Mineira uma temática que se refere ao universo particular de Flausino Valle, que consiste na descrição de alguns estados emocionais e outros temas de seu interesse (como a música tradicional mineira).

Pode-se perceber, em relação à temática, que esse grupo de Prelúdios, de certa forma, trata de dois ambientes: por um lado se vislumbra um universo mais particular de Valle, ligado às suas emoções, e por outro lado, um universo mais amplo: o da música popular, do folclore, da paisagem mineira. Entre os primeiros estão: *Suspiro d'alma*, *Brado Íntimo*, *Implorando*, *Marcha Fúnebre*, *Sonhando*. Entre os últimos, o *Batuque*, *Devaneio* (apesar de o título tratar de um estado psicológico, é construído sobre o tema da canção folclórica *Escravos de Jó*), *Tico-tico* e *Repente* – todos possuindo um andamento mais rápido que os primeiros. Os Prelúdios da *Suíte Mineira* intercalam, portanto, não somente o andamento, algo tradicional das suítes, mas também a temática mais específica à qual eles se referem, que podem ser pessoais do compositor ou relativas ao coletivo e suas tradições. Os andamentos indicados em partitura por Valle são:

- *Batuque – Allegro*,
- *Suspiro d'alma – Andante*,
- *Devaneio - Allegretto*,
- *Brado Íntimo - Andantino*,
- *Tico-tico - Allegretto*,

- *Marcha Fúnebre* - sem indicação de andamento,
- *Sonhando* - *Moderato*,
- *Repente* - *Allegro*,
- *Rondó Doméstico* – *Allegro*.

A respeito de o Prelúdio *Marcha Fúnebre* não possuir indicação de andamento, pode-se supor a velocidade de execução tendo como apoio Sadie (1994, p.574) : “*Marcha Fúnebre*: uma marcha lenta, cerimonial. As marchas foram usadas com frequência dentro de obras maiores, por seu significado específico e de sugestividade emocional.”

Frésca (2008, p.121) traz uma interessante reflexão sobre o universo tonal da *Suíte* ao indicar que quase todas as peças relacionadas estão nas tonalidades de Sol Maior e Lá Maior (referentes à segunda e à quarta corda do violino), à exceção de *Suspiro d'alma*, que está na tonalidade de Dó Maior e a *Marcha Fúnebre*, que está em Sol menor. *Repente* possui as tonalidades de Lá Maior, Ré Maior e Sol Maior e, talvez por isso, feche o conjunto dessa obra.

Posteriormente, Valle pareceu deixar de lado a ideia da *Suíte Mineira*, para agrupar todas as peças no conjunto dos *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só*. Ao longo da década de 30, ele compõe diversos outros Prelúdios: *Casamento na roça*, *Rondó Doméstico*, *Interrogando o Destino*, *Canto da Inhumã*, *Asas Inquietas*, *A Porteira da Fazenda*, *Ao Pé da Fogueira*, *Viola Destemida*, *Pai João e Folgado Campestre*. Pode-se reparar que, nesse momento, quase todos possuem como temática o universo coletivo. Valle explora o folclore, as festas populares, a paisagem mineira e deixa de lado a temática mais pessoal e emocional. Todos possuem o andamento mais acelerado. Dos Prelúdios que se seguem a partir de então, somente dois terão andamento lento: *Acalanto* e *Requiescat in Pace*.

O fato de a grande maioria dos Prelúdios tratar de temas pertinentes ao coletivo popular e sertanejo, pode significar que Valle alia à sua vida musical a sua vida como folclorista, como um estudioso daquilo que é brasileiro.

A próxima indagação que se pode fazer em relação aos Prelúdios diz respeito ao título escolhido por Valle para denominar o conjunto dessa obra, ou seja, “*Prelúdios Característicos e Concertantes para violino só*”. Alvarenga (1993, p.20) diferencia o que seriam os Prelúdios Característicos e os Prelúdios Concertantes de Valle. O autor defende que a maioria constitui-se em obras Características, ou seja, expressa a ideia presente no título. No entanto, alguns se definem melhor como Concertantes pois apresentam uma tendência maior para a exploração de recursos violinísticos, como escalas e arpejos e, algumas vezes, sem nenhuma referência ao idioma musical do Brasil rural.

Nessa categoria (de concertantes e sem referências ao Brasil rural ou cujo o conteúdo não expresse a ideia do título) ele insere os Prelúdios *Rondó Doméstico* e *Prelúdio da Vitória*. Frésca (2008, p.126) não concorda com este autor. Ela afirma que “ainda que algumas das peças de fato possuam um caráter mais concertantes, ou explorem de forma mais explícita elementos da técnica violinística, parece-nos impossível desvencilhá-las completamente de seu aspecto ‘característico’ ou ‘descritivo’”, além de identificar um tema popular no Prelúdio *Rondó Doméstico*.

Em visita à família Valle, em Belo Horizonte, pode-se concluir que o *Rondó Doméstico* é de fato um Prelúdio Característico, pois, provavelmente descreve uma ação: a ação dos filhos de Valle, ainda crianças, marchando ao som deste Prelúdio. Em conversa com o filho de Valle, senhor Guatemóc Valle, este afirmou que enquanto Valle tocava este Prelúdio, ele e seus irmãos marchavam em torno do pai em uma brincadeira familiar. O *Rondó* foi composto em 1933 quando Guatemóc tinha quatro anos de idade. Fica no ar a questão se Valle compôs esse Prelúdio numa brincadeira com as crianças, ou se compôs esse Prelúdio como concertante e acabou por utilizá-lo nessas brincadeiras. O título, no entanto, nos faz crer na primeira hipótese.

Em relação ao *Prelúdio da Vitória*, a peça em questão foi composta em comemoração a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial, de acordo com Guatemóc Valle. Talvez o Prelúdio pareça, à primeira vista, concertante, por não se tratar de um tema brasileiro e por não ter relação com o cotidiano do compositor, por isso mesmo se destacando dos outros Prelúdios.

Ao levar em consideração esses aspectos podem-se categorizar os Prelúdios em dois níveis: aqueles que remetem mais diretamente ao título, sendo fortemente descritivos como *Porteira da Fazenda*, *Tico-tico*, possuindo inclusive imitações ao violino descrevendo animais e ações físicas, e aqueles nos quais isto é mais implícito, como em *Mocidade Eterna* e no *Prelúdio da Vitória*.

2.3. O estilo nacionalista e seus aspectos

Nossos rythmos (*sic*)

Alguns espíritos inquietos, mas cheios de fé nas energias creadoras (*sic*) da nossa raça, vem batalhando porfiadamente contra a prolongada escravização dos nossos artistas ás (*sic*) absorventes influencias (*sic*) da musica (*sic*) estrangeiras (*sic*). Move-os o impaciente e sincero afan (*sic*) de apressarem o advento de uma arte musical genuinamente brasileira, de uma arte que seja o legítimo reflexo da nossa psiquique (*sic*) e do nosso ambiente. Já é tempo – clamam - de nos libertarmos do esteril (*sic*) servilismo de escolas e formulas (*sic*) de importação; sejamos nós mesmos; sejamos os fieis (*sic*) interpretes (*sic*) da harmonioza (*sic*) alma brasileira. A dizer verdade, a genese (*sic*) de qualquer arte se processa no mysterio (*sic*) subjacente da alma collectiva (*sic*). Independente da caprichosa e fragil (*sic*) vontade individual. Ora, da alma da nossa gente desabrocha um **folk-lore** (*sic*) de ricos e variados rythmos (*sic*). Não será, acaso, formos realidade a existencia (*sic*) da melodia brasileira que perfuma suavemente as nossas modinhas e cantigas? E os rythmos (*sic*), tão nossos, do chôros (*sic*) e sambas littoraneos (*sic*) e das toadas sertanejas? Nelles (*sic*) se affirma (*sic*), em potencial, a musica (*sic*) brasileira livre de influencias (*sic*) exoticas (*sic*) e despersonalizantes (*sic*). (...) A música brasileira existe, e

forçoso reconhecer a profunda, definitiva influencia (*sic*) do negro na sua formação.
(SILVEIRA, 1926, p.551)

Tem-se identificado na obra de Valle influências que se apresentam ao longo dos Prelúdios, como a presença das músicas folclóricas, africanas, do período Romântico e de elementos da natureza. Baseado nas afirmações de Valle, devem existir também elementos que talvez não sejam tão claros, como a presença da influência da música indígena, música esta que Valle valoriza em primeiro plano quando a compara à música negra, pois, segundo ele, a música indígena (rica em melodias) tem um *status* soberano sobre a música negra (repleta de ritmos), conforme revela a citação presente na página 19 desta dissertação. (VALLE, 1978, p.43)

A afirmação de Valle revela um “pré-conceito” ao comparar a melodia e o ritmo. Essa postura de Valle é o reflexo dessas influências embutidas inconscientemente nos procedimentos de sua geração musical. Quando se diz inconsciente, cabe a palavra contraditório também, já que em algumas citações o próprio compositor insinua que a música indígena caracteriza-se por não ser ritmicamente variada quando comparada à música negra; já em outra citação, ele revela toda uma riqueza rítmica da música indígena: “O ritmo da música indígena é muito variado, há compasso binário, ternário e alternados. Fazem, outrossim, constante uso das síncopas.” (VALLE, 1978, p.40)²⁴

Valle (1978, p.23), confiante da herança indígena em nossa música, mostra-se crítico e convicto em sua postura de pesquisador, discorda, em seu livro, de uma afirmação que teria feito Luciano Gallet sobre a ausência de influência indígena em nossa cultura musical:

(...) Oscar Lorenzo Fernandes é autor feliz de um belíssimo e bem trabalhado **Trio brasileiro**, cujos motivos condutores são temas dos índios Nhambiquaras e dos sertanejos cuibanos, tema que se encontra na **Rondônia** de Roquett-Pinto e na **História da música brasileira**, de Cernirchiaro. Logo, não tem razão Luciano Gallet quando sentencia – O índio não contribui para a formação de nossa música atual-.

Logo, tem-se um Valle compositor ciente do valor de sua música nacional e convicto da influência indígena e negra.

Ao lado de Luciano Gallet, estão também Vasco Mariz, Mario de Andrade e Bruno Kiefer. Mariz (1994, p.31) é categórico quando afirma que “não exageramos ao afirmar que elemento ameríndio teve, relativamente, pouca interferência na concretização da música nacional brasileira”.

²⁴ O aprofundamento do estudo da influência da música negra e indígena e a diferenciação entre elas nas obras de Valle é uma tarefa difícil de se mensurar e não se trata do foco desta pesquisa de mestrado. Mas cabe salientar que trata-se de um caminho rico em possibilidades para uma pesquisa de doutorado.

Andrade (1967, p.180) concorda: “O que tirou do aborígene? Não sabemos nada de positivo.”, assim como Bruno Kiefer (1977, p.13): “(...) Mas esta música, que ainda hoje está sendo recolhida e estudada, não pertence à ‘música brasileira’.”.

Como já mostrado, Flausino Valle conhecia os escritos de Luciano Gallet sobre música brasileira, mas discordava que a música indígena teria desaparecido com o contato com os europeus. Valle acreditava que somente os instrumentos rústicos teriam sido substituídos, mas que “o espírito musical, porém, o caráter sonoro indígena, este perdura; vale dizer: a essência da música não morre”. Valle (1978, p. 68) afirmava ainda que:

O ritmo de nossos irmãos da selva evidencia-se em várias formas de nosso canto popular, alguns dançados, sendo frequente uma como que liberdade da melodia que passeia, por bem dizer, sobre a trama intrincada e vigorosa do mundo rítmico; isto é patente nos cocos, martelos e desafios.

Flausino Valle (1978, p.XV) cita como herança indígena, fruto da junção da cultura negra com a autóctone, o ritmo sincopado.

Se de nossas melodias, do negro recebemos o calor da inspiração, no ritmo quente e vibrante de seus instrumentos bárbaros, através dos quais a sincopa pôde caracterizar e encher o corpo melódico de nossa música. Não importamos da África o caráter sincopado de nossa música. Ele se fez aqui, no acasalamento da melodia autóctone com o arsenal tonitroante (*sic*) dos instrumentos africanos.

Observam-se alguns indícios que talvez possam revelar a influência indígena em alguns Prelúdios de Valle. Há no Prelúdio *Casamento na Roça* uma indicação do compositor do uso do $\frac{1}{4}$ de tom, sendo que essa seria uma das características da música indígena: (VALLE, 1978 p.21)

Como característica marcantes da música indígena podemos salientar o seguinte:

- a) sua escala é diferente da nossa, talvez devido à remotíssima origem oriental, empregando, possivelmente, terços e quartos de tom;
- b) como corolário é diverso seu sistema harmônico;
- c) a quadratura rítmica é completamente original.

É preciso ter muita cautela com esse recurso de $\frac{1}{4}$ de tom utilizado pelo compositor e sua real origem, pois ele tanto pode ser de origem indígena, como também ter sua origem na música nordestina na qual também há esse emprego.

Outro indício de influência pode ser identificada nos atos sociais descritos nos Prelúdios, que como nos costumes indígenas, são acompanhados de música: (VALLE, 1978, p.37)

Todos os atos sociais dos índios eram e são ainda acompanhados de músicas: hinos guerreiros, cantos de vitória, de caça, da imolação das vítimas e toda uma série de cerimônias, principalmente rituais. Na festa de **Tucanariá**, bebida inebriante, os Tembés, no vale do Amazonas, fazem dois círculos compostos de homens e mulheres, em torno do **tuxaua (chefe)**, e dançam uma espécie de passo lateral, ora a direita ora a esquerda, batendo com os pés no solo e repetindo, em coro, as sílabas: gê- gê- gê.

Alguns dos Prelúdios remetem a rituais festivos como folguedos, festas populares, batuque, casamento, danças, em comemoração a vitória e outros que remetem a rituais de morte como a *Marcha Fúnebre* e *Requiescat in Pace*, peça em memória à sua mãe.

Ainda enfatizando possíveis contribuições indígenas, tem-se em Valle a constante imitação de vozes da natureza, seja um pássaro cantando (tico-tico e Inhumá) ou outras imitações, como a porteira de fazenda, o tambor, etc.²⁵ Esse costume de imitação é indígena, segundo Valle (1978, p. 18): “Nas suas cantorias era muito usada a imitação de vozes da natureza, cantos de pássaros, o que dava um aspecto muito natural, sincero e ao mesmo tempo bizarro a suas expansões sonoras.”

Apesar da valorização da música indígena, Valle (1978, p. 49), no entanto, considera que a música africana é a que mais exerceu influência na formação da música brasileira:

O tráfico dos negros entre nós teve início do meio do século XVI e foi até a metade do século passado: trezentos anos! Os estados para onde foi maior a afluência são: Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Minas, sul de Goiás, Espírito Santo, Rio de Janeiro e norte de São Paulo. Ora, pela quantidade que veio para cá e extensão ocupada, é claro que os negros não poderiam deixar de exercer a mais assinalada influência em nosso povo, máxime na música, arte neles inata.

Assim como a música indígena, a música negra tem uma pesada carga emocional de tristeza, saudade e desespero. A música, a dança e os tambores expressam o desejo de se estar perto ou de lembrar seu continente. Essa influência não atingiu apenas a música, mas também os costumes: (VALLE, 1978, p.52)

Até hoje muitas de suas festas ainda perduram; umas entre eles próprios: congados, maracatus, batuques, jongos; outras seguidas por toda a gente: ranchos e cordões carnavalescos, originados dos cucumbis, os cantos mágicos etc.

Quando recrudescer o número de mulatos, seus usos e costumes, também começaram a participar de duas cores; as festas das pastorinhas, de origem lusa, passou a ser aqui quase que só de negros. O carnaval, de procedência imediata, européia (*sic*), encontrou no negro seu melhor adepto, mesmo porque festas com máscaras são comuns entre os selvagens do mundo inteiro, inclusive os africanos e os nossos.

E a perspectiva do pesquisador Valle nos revela algumas definições de elementos fundamentais da música negra que estão presentes na música brasileira: (VALLE, 1978, p.54)

A linha melódica dos negros é, como toda a música primeva (*sic*), constituída de breves incisos e pequenos intervalos; isto, na pureza de suas essências; pois, quando contaminada pela música européia (*sic*), vale-se de todos os artifícios desta.

Respeitante ao ritmo, o canto é alternado entre a quadratura comum e as sincopas; o acompanhamento se torna, então, de uma riqueza espantosa! Cada instrumento de percussão, inclusive os pés e as mãos, faz uso, a um só tempo, de um ritmo especial, em número de seis e mais. Nessa polirritmia, não raro, surge um improvisado e, instantaneamente, o acompanhamento transtorna-se todo, dando mais belo realce à linha melódica central. De quando em vez um

²⁵ No anexo desta pesquisa existe um catálogo de imitações de Valle, no qual ele busca reproduzir diversos sons da natureza ao violino, através da escrita em partitura musical.

grito, uma chalaça, um comentário da assistência, atira uma nota alegre e inesperada naquele pandemônio de sons. Quando tal se verifica, o sangue parece ferver nas veias, tendo esta música bárbara e enervante, mais que qualquer outra, o condão de despertar energias latentes e adormecidas.

Já a música de tradição europeia, principalmente a do período romântico, mostra-se como outra forte vertente de contribuição musical em Flausino Valle. Valle, como fruto de uma sociedade, produto de seu meio social, herda esses traços tanto na escrita e na linguagem musical, de temas musicais, quanto em técnicas instrumentais envolvidas.

Embora Valle reconheça a influência de música europeia na formação musical brasileira, ele insiste na necessidade opor-se à predominância desta, como se observa na seguinte citação: (VALLE, 1978, p.22) “O que nos cumpre é saber resistir ao império da música importada, que tem na maioria, mais de artifícios que de substância, tão adstrita está às normas dos doutos”.

Porém, a música europeia, na concepção de Valle, advém também de fontes populares de seus respectivos países: (VALLE, 1978, p.12)

A torrente de lirismo dos **lieder** alemães, os quais Schubert e Schumann devem sua celebridade, tiveram como rico manancial a alma popular, desataviada, espontânea e simples dos boêmios húngaros e da inspirada Germânia. As conhecidas **Danças húngaras** de Brahms não são de Brahms; ele apenas doou à literatura pianística e sinfônica estas danças da terra dos magieres, bordadas pelo buril de seu talento. E as rapsódias húngaras de Liszt, que são elas danças e cantares de aldeões, sem autores conhecidos, trabalhadas pelas pela privilegiada pena dos reis dos músicos húngaros? Sarasate que tão alto ergueu a técnica do violinística, no grande acervo de seus trabalhos, notadamente as **Danças Espanholas**, das quais fazem parte o famoso sapateado, outra coisa não fez senão obedecer ao mesmo critério: pedir a gentes simples as jóias de seu labor.

E segue, ao citar um exemplo de compositor brasileiro que realizou o mesmo procedimento (VALLE, 1978, p. 12):

Entre nós, uma das principais obras neste gênero é o **Vem cá Bitu**, para piano de alto mecanismo, feito numa hora que o autor, Alexandre Levy, era atacado de nostalgia na velha Europa.

2.4. As dedicatórias dos Prelúdios

Flausino Valle dedicou cada um de seus Prelúdios a músicos, violinistas, violinistas/compositores, e a parentes mais próximos. Segue uma tabela com uma breve definição desses indivíduos:

Homenageado	Breve descrição
Jacinto Meis	Não identificado
Francisco Chiaffitelli	Violinista e compositor, nasceu em Campinas/SP em 1881 e faleceu no Rio de Janeiro em 1954. Estudou em Bruxelas com Ègene Ysaye ²⁶ .
Raul Laranjeiras	Violinista e professor paulista;
José M. Matos	Amigo de Flausino Valle. Foi professor de violino na Escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
Marcos Salles	Violinista, compositor e professor (1885-1965). De família paraense nascido em Salvador/BA. Estudou na Real Academia de Bolonha, Itália.
Leonidas Autuori	Maestro e violinista italiano (1884-1945) radicado em São Paulo. Foi <i>spalla</i> sob a batuta de Toscanini e Mascagni na Itália. Foi diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica Nacional.
Torquato Amore	Maestro e violinista italiano
Edgardo Guerra	O celebrado violinista e compositor

²⁶ Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/html/sucessor/sucessor27.html>. Acesso: 16/03/13.

	<p>Edgardo Guerra é, igualmente, autor de música típica, a que empresta o seu acurado e erudito engenho; para justificar a nossa honra em incluí-lo neste capítulo, basta citar seu Capricho brasileiro; sobre ser uma cintilante peça para violino, um verdadeiro samba na mais lídima acepção do termo (VALLE, 1978, p.139).</p>
Zino Francescatti	<p>Violinista francês (1902-1991). Estudou em Marselha, onde estreou em 1918; mais tarde tocou em duos com Ravel e R. Casadesus. Entusiasta da música do séc. XX, notabilizou-se também pelo lirismo tranquilo e a eloquência de sua execução do período romântico (SADIE, 1994, p.340).</p>
Nicolino Milano	<p>“(...) insigne violinista, filho do estado de São Paulo, é, outrossim, ilustre compositor. Possuo um Cateretê para violino e piano, que considero um fenômeno, um paradoxo, pois é tão lindo, bem urdido e característico que, se entre os negros nascesse um Debussy ou Stravinsky, não escreveria igual. Já tive a dita de ouvi-lo executado pelo autor, com máxima perfeição técnica e interpretativa. Esse belo artista possui outros trabalhos com o colorido da terra, como a mazurca Formarina” (VALLE, 1978, p.139).</p>
Orcar Borgheti	<p>Professor e violinista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro (1906-1992). Em 1930 realizou extensa excursão pela Europa, apresentando-se em recitais. Foi spalla da</p>

	Orquestra Sinfônica Brasileira e formou um trio com Tomás Terán e Iberê Gomes Groso. Foi catedrático da Escola de Música da UFRJ (ZAHAR, 1985, p.50).
Ernest N. Doring	Editor do periódico <i>violin and violinist</i>
Heitor Villa-Lobos	“(…) genialíssimo Villa-Lobos, em nossa modéstia opinião, o maior músico das Américas, em todos os tempos.”(VALLE, 1978, p.137).
Agnelo França	Compositor, pianista, regente e professor de harmonia do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (1875-1974).
Da.Augusta de Campos Valle	Mãe de Flausino Valle.
Ruggiero Ricci	Violinista norte-americano (1918-2012). Suas estreias em São Francisco e Nova York (1928,1929) foram seguidas por uma turnê na Europa em 1932. Especializou no repertório de bravura, tocando Paganini com precisão e elegância. A partir de 1975 passou a ensinar na Juilliard School of Music (SADIE, 1994, p.782).
Jascha Heifetz	Violinista norte-americano de origem russa (1901-1987). Estudou no Conservatório e S. Petersburgo, com Auer e apresentou-se no ocidente a partir de 1912, tendo estreado em Berlim. Deixou a Rússia em 1917 e estabeleceu-se nos EUA, após sua estreia no Carnegie Hall no mesmo ano, tornando-se cidadão norte-americano em 1925. Sua primeira apresentação em Londres foi em 1920. Heifetz tornou-se famoso por sua técnica imaculada, associada a um vibrato

	intenso e a uma preferência pelos andamentos rápidos. Apresentou-se na música de câmara com Piatgorsky, Feuermann e Rubinstein (SADIE, 1994, p. 420).
Francisco Mignone	Francisco Mignone, esse grande artista, integrou-se definitivamente em nossa música (VALLE, 1978, p.138).
Renato Almeida	Musicólogo e folclorista brasileiro (1895-1981). Diplomata de carreira promoveu o primeiro congresso de folclore em 1951. Publicou vários livros sobre o folclore e História da Música Brasileira em 1926, revista e aumentada em 1942 (Zahar, 1985, p.11).
Paulina d'Ambrósio	Violinista brasileira. Estudou no Conservatório Real de Bruxelas. Lecionou por 42 anos na Escola Nacional de Música.
Orlando Frederico	Violinista brasileiro
Cláudio Santoro	Compositor e Regente Brasileiro (1919-1989). Estudou no Rio de Janeiro com Edgar Guerra, Nadile Barros e Lopes Gonçalves e aperfeiçoou com H. J. Koellreutter, que o iniciou na teoria dodecafônica (MARIZ, 1991, p.199).
Issac Stern	Violinista norte-americano (1920- 2001). Após estudar com Blinder estreou em São Francisco, 1935. Sua estreia europeia foi em 1948 e, a partir de 1960, tocou em trio com Leonard Rose e Eugene Istomin. Reconhecido como um dos maiores violinistas do mundo, é admirado por suas

	<p>interpretações vitais e expressivas, com sonoridade cálida e estilo impecável; apresentou as estreias de obras de Leonard Bernstein, Willian Schuman e Maxwell Davies (SADIE, 1994, p.902).</p>
Henrik Szeryng	<p>Violinista mexicano (1918-1988). Após estudar com Flesh, estreou como solista em 1933, partindo em seguida para novos estudos com Nadia Boulanger. Após a guerra, na qual serviu a favor do governo polonês, e apresentando-se para as tropas aliadas, mudou-se para o México. Retomou sua carreira de concerto em 1954, e sua versatilidade, elegância e domínio técnico foram rapidamente reconhecido. Formou uma parceria com Arthur Rubinstein” (SADIE, 1994, p.922).</p>
Esteban Eitler	<p>“Flautista nascido no Tirol e naturalizado argentino, muita gente supunha que fosse baiano. Gostava de música lenta, embora só executasse música barroca e contemporânea. Daí provavelmente o acalanto” (Encarte do LP de 1984 do violinista Milewsky).</p>

Tabela 1: As dedicatórias dos Prelúdios

Capítulo 3- Análise da obra

3.1 A importância da análise para a *performance* e para as *Fichas Interpretativas*

A análise musical é encarada nesta pesquisa como uma ferramenta para auxiliar a construção de uma interpretação, sendo um dos procedimentos metodológicos que contribuem para o entendimento musical da obra. Logo, com o estudo técnico-instrumental e histórico aliado à análise fraseológica e harmônica devidamente encaminhada e identificada, o intérprete passa a ter subsídios para desenvolver uma versão mais coerente com as intenções de Valle, através de fatores interpretativos (dinâmicas, articulações, diferentes timbres, etc.), acompanhamentos (homofônico ou contrapontístico), fatores de onomatopéia (imitação de pássaros, porteira da fazenda, batuque), conduções melódicas, tessituras, contornos melódicos, elementos cromáticos e desenvolvimento de frases (expansão e contração melódica).

O procedimento composicional que mais chama a atenção nos Prelúdios é a repetição de tema presente em uma seção e empregado em outra seção com algum tipo de variação, geralmente de natureza técnico-instrumental. São empregados também cordas duplas, variação de timbre ou realização do mesmo trecho em diferentes cordas. Segue abaixo o exemplo do Prelúdio- III *Devaneio*, onde há o acréscimo de notas ornamentando o tema:



Figura 5: Tema

Musical notation for the ornamented theme of the Prelúdio III Devaneio. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes from measure 18 to 23. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes from measure 18 to 23. A red box highlights the ornamented theme starting at measure 18. The notation includes a dynamic marking of *ff* and the word *Pesante* below the staff. A second red box highlights a specific measure at the beginning of the bottom staff, marked with the number 24.

Figura 6: Tema Ornamentado

No Prelúdio *Repente*, há a realização do mesmo trecho em diferentes cordas, com modulações e presença de cordas duplas:

The image displays six systems of musical notation for the Prelúdio VIII - Repente. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' at the beginning.

- System 1 (Red box):** Measures 1-5. Starts with a forte (*ff*) dynamic. Includes a red letter 'A' below the first measure.
- System 2 (Red box):** Measures 6-11. Starts with a piano (*p*) dynamic. Includes a red letter 'A' below the first measure.
- System 3 (Blue box):** Measures 12-17. Starts with a forte (*f*) dynamic, then piano (*p*), and ends with a forte (*f*) dynamic. Includes a blue letter 'B' below the first measure.
- System 4 (Blue box):** Measures 18-23. Starts with a piano (*p*) dynamic. Includes a blue letter 'B' below the first measure.
- System 5 (Orange box):** Measures 24-29. Starts with a piano (*p*) dynamic, then piano-piano (*pp*), and ends with a piano (*p*) dynamic. Includes an orange letter 'C' below the last measure.
- System 6 (Orange box):** Measures 30-31. Starts with a piano (*p*) dynamic.

Additional markings include 'poco rall.' in measures 10, 22, and 28. Fingerings (1-4) and breath marks (V) are also present throughout the score.

Figura 7: Prelúdio VIII- Repente, com modulações de tons de acordo com cada corda.

No Prelúdio XXI – *Prelúdio da Vitória* há a realização do tema com adição de oitavas e ornamentos:



Figura 8: *Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória - Tema*



Figura 9: *Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória - Tema oitavado e ornamentado*

Identifica-se outro procedimento composicional, o processo de *contração melódica*, no qual gradativamente as pausas vão ocupando os tempos das notas, finalizando-se em duas notas simultâneas em um *fortíssimo súbito*, o que ocorre no Prelúdio *Requiescat in Pace*:

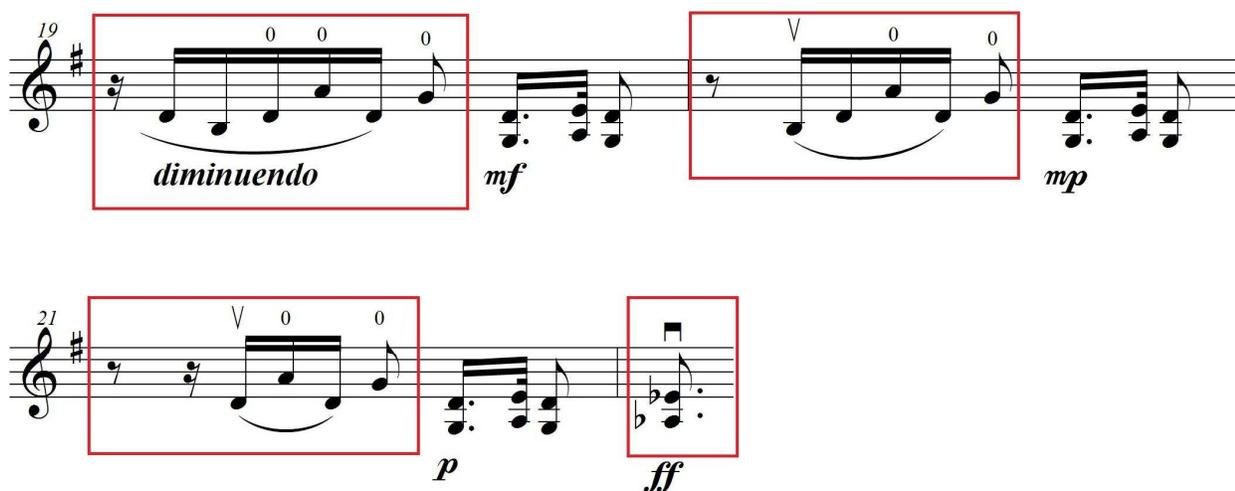


Figura 10: *Prelúdio XVI- Requiescat in Pace - Contração melódica*

Outra característica dos Prelúdios é a intenção de mostrar que o violino é um instrumento autônomo, um instrumento que não necessita de acompanhamento harmônico de um outro, sendo capaz de executar melodia e realizar simultaneamente o acompanhamento, conforme o exemplo abaixo:



Figura 11: Melodia e Acompanhamento – Prelúdio XII – Canto da Inhuma

Nota-se também efeitos especiais, que são características marcantes e próprias de alguns Prelúdios como nos exemplos que se seguem:

Prelúdio V - Tico-Tico:



Figura 12: Tico-Tico

Fogos de artifício (Prelúdio XVIII- *Pai João*):

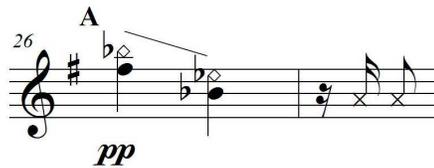


Figura 16: *Fogos de artifício*

A metodologia e terminologia usadas mesclam a abordagem de tratados como o de Júlio Bas e Joaquín Zamacois. Nas análises, utilizam-se termos como célula, semifrase, frase e períodos. Segue abaixo o quadro que ilustra essa relação:

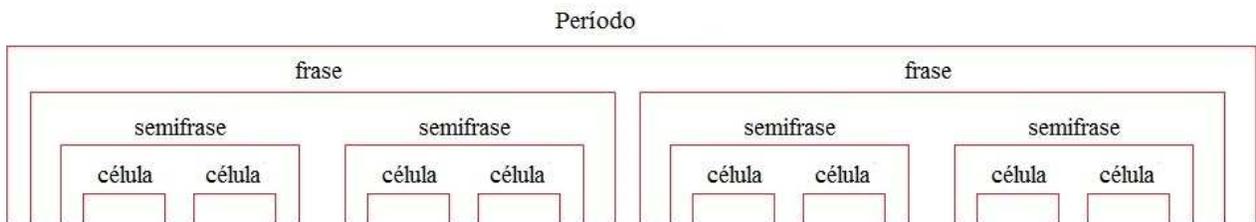


Figura 17: *Organização fraseológica*

Após a análise harmônica e fraseológica dos 26 Prelúdios, buscou-se estabelecer critérios para selecionar os cinco Prelúdios que serão abordados nesse capítulo.

A princípio pensou-se como critério as diversas formas composicionais empregadas por Valle. Entretanto, chegou-se à conclusão de que, se por um lado o autor tinha a noção do conceito de estrutura formal em música, por outro, como regra, norteou seus Prelúdios no princípio da exposição do tema seguido de repetições e variações baseadas nos recursos técnicos-musicais do instrumento e não em uma estrutura formal.

Logo, estes cinco Prelúdios têm como critério de seleção a busca de um perfil composicional que mostra algumas influências importantes na vida do compositor, tais como a música negra, a música romântica, a natureza, emoções pessoais, ilustrando dessa forma, as diferentes particularidades presentes na música. Os Prelúdios são:

- Prelúdio I- *Batuque*

- Prelúdio V- *Tico-Tico*
- Prelúdio XIV- *A Porteira da Fazenda*
- Prelúdio XVI- *Requiescat in Pace*
- Prelúdio XXII- *Mocidade Eterna*

3.2 As Análises

Prelúdio I- *Batuque*

Quadro de Informações Elementares:

Dedicatória	Jacinto Meis
Ano de composição	1922
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	<i>Allegro</i> <i>Prestissimo</i>

Tabela 2: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio I- *Batuque*

Análise:

Prelúdio dividido em uma introdução, duas seções (A e A') e *coda*, conforme o quadro I:

Intro	Seção A (Allegro)					Seção A' (Prestissimo)				Coda	
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c'</i>	<i>b'</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>c''</i>	<i>b'</i>	<i>b'</i>
c.1 ao c.4	c.5	c.9	c.13	c.17	c.23	c.29	c.33	c.37 ao 42	c.43	c.49	c.53
	ao	ao	ao	ao	ao	ao	ao		ao	ao	ao
	c.8	c.12	c.16	c.22	c.28	c.32	c.36	c.48	c.52	c.56	

Tabela 3: Quadro de formas musicais, Prelúdio I- *Batuque*

A introdução é constituída de duas semifrases de igual desenho rítmico e melódico iniciada na anacruse do c.1 e finalizada no primeiro tempo do c.4, com fermata, no acorde de Tônica.

A primeira frase (*a*) da seção A se inicia na anacruse do c.5 e é finalizada no início do c. 8.

A segunda frase desta seção (*b*) começa na anacruse do c.9 e termina no primeiro tempo do c.12, repetindo-se de forma idêntica do c.13 ao c.16. Esta possui elementos rítmicos *Téticos* que se repetem de forma idêntica nos compassos 9, 11, 13 e 15, contrastando, rítmica e melodicamente com a primeira frase (*a*).

A terceira frase da seção A (*c*) se inicia no c.17 ao c.22 e é repetida em terças harmônicas (*c'*), que prepara a seção A'.

A seção A', no andamento *Prestissimo*, apresenta uma variação da frase *b*, com adição de *pizzicatti* de mão esquerda (*b'*).

Do c.37 ao c.48, acontece uma segunda variação de frase *c*, ou seja, *c''*, utilizando-se das cordas La e Ré, com o uso de terças harmônicas e a nota pedal da 4^a. corda.

Na *coda*, temos a reexposição de frase *b'*.

Prelúdio V *Tico-Tico*

Quadro de Informações Elementares:

Dedicatória	Marcos Salles
Ano de composição	1926
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	4/4
Andamento	<i>Allegretto</i>

Tabela 4: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio V- Tico-Tico

Análise:

Prelúdio dividido em duas seções e *coda*:

Seção A		Seção B		Coda
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	
c. 1 ao c.4	c.5 ao c.8	c. 9 ao c.16	c.17 ao c.26	c.27 ao fim (c.31)

Tabela 5: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio V- Tico-Tico

Nesta peça as seções A e B repousam sobre o pedal composto pelo intervalo de 5ª. justa formada pelas cordas soltas Sol e Ré.

A seção A é formada por dois períodos, *a* e *b*, com arpejos em *stacatti*. Esse caráter arpejado cria um desenho harmônico com direcionamento melódico descendente (c.1 ao c.2) e ascendente (c.3 ao c.4).

No período *b*, esse direcionamento melódico é feito de maneira descendente e sequencial, à partir nota da dominante (Ré) do c.5 até a da Tônica (Sol) do c.8, ornamentada com notas de passagens.

A seção B é formada por dois períodos, *c* e *d*, sendo o primeiro do c.9 ao c.16 e o segundo do c.17 ao c.26. No período *c*, formado por oito compassos, a melodia é ornamentada com notas de passagem e acordes com alteração cromática, resolvendo na Tônica. No período *d*, no c.17 há uma presença marcante de *ostinato* arpejado que enfatiza o movimento harmônico Dominante-Tônica.

Do c.27 em diante tem-se a *coda*, mesclada com o canto do Tico-Tico, reproduzido no violino através de harmônicos artificiais. A peça finaliza-se aos poucos, diminuindo a sonoridade e o andamento.

Prelúdio XIV A Porteira da Fazenda

Quadro de Informações Elementares:

Dedicatória	Villa-Lobos
Ano de composição	1933
Tonalidade	Lá M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	<i>Lento-Allegro</i>

Tabela 6: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XIV-A Porteira da Fazenda

Análise:

Intro	Seção A				Seção A'				Seção A				Coda
	<i>a</i>		<i>b</i>		<i>c</i>		<i>b</i>		<i>a</i>		<i>b</i>		
c.1 ao c.3	f.1	f.2	f.3	f.4	f.1	f.2	f.3	f.4	f.1	f.2	f.3	f.4	c.54 ao fim (c.56)
	c.4	c.8	c.12	c.16	c.22	c.26 ao	c.31	c.35	c.40	c.40	c.45	c.49	
	ao	ao	ao	ao	ao	c.29	ao	ao	ao	ao	ao	ao	
	c.7	c.11	c.15	c.21	c.26	(c.30)	c.34	c.39	c.43	c.44	c.48	c.53	

Tabela 7: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda

A introdução e a *coda* desse Prelúdio simbolizam, com efeito diferenciado no violino, a abertura e o fechamento de uma porteira.

A melodia está em Lá M e o efeito da porteira está em dissonância com essa tonalidade, pois Valle utiliza as notas Ré#, Mi#, Lá# e Si#, que simulam o ranger da porteira. Logo, com o emprego dos três sustenidos do tom de Lá M acrescido das quatro notas da porteira, constata-se que Valle pode ter-se utilizado do recurso de distanciamento tonal para proporcionar um ranger mais característico.

A seção A desse Prelúdio é constituída de 2 períodos com 2 frases cada um.

Na Seção A' encontra-se o período *c* que é uma variação do período *a* da seção A. Nessa mesma seção encontra-se a repetição do período *b* da seção A.

O Prelúdio finaliza repetindo a seção A e literalmente “fecha a porteira” com a *coda*.

Prelúdio XVI “*Requiescat in Pace*”

Quadro de Informações Elementares:

Dedicatória	“À memória de minha saudosa mãe Da. Augusta de Campos Valle.”
Ano de composição	19??
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	6/8
Andamento	<i>Andantino</i>

Tabela 8: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XVI- *Requiescat in Pace*

Análise:

Seção A	Seção A'	Seção A'	Coda
c.1 ao c.4	c.5 ao c.11	c.12 ao c.18	c.19 ao fim (c.26)

Tabela 9: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XVI- *Requiescat in Pace*

O Prelúdio, em métrica binária composta, inicia-se com o motivo que aparece em toda a

peça, que é o arpejo com notas descendentes e ascendentes formado pelas semicolcheias.

A seção A (c.1 ao c.4) inicia-se em arpejo de tônica, caminha para a Dominante (c.3) e resolve na Tônica (c.4). O motivo arpejado contrasta com o elemento rítmico-harmônico em *pizzicato*, que representa o badalar dos sinos.

A seção A' inicia com o primeiro motivo na subdominante, que finaliza com um novo elemento melódico (c.5), expandindo a frase musical para dois compassos, e encerra-se com o badalar dos sinos. A seção A' reaparece do c.12 ao c.18 de forma idêntica.

A *coda* tem início no c.19. Valle utiliza o processo composicional de contração rítmico-melódica, que fragmenta gradativamente o arpejo inicial do primeiro motivo, que contrasta com o badalar dos sinos do c.22 e c.24.

Prelúdio XXII *Mocidade Eterna*

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Orlando Frederico
Ano de composição	19??
Tonalidade	Lá m
Fórmula de compasso	2/4
Andamento	<i>Allegro</i>

Tabela 10: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXII- *Mocidade Eterna*

Análise:

Seção A										
<i>a</i>		<i>Ep. 1</i>		<i>a</i>		<i>Ep. 1'</i>		<i>a'</i>		<i>elisão</i>
f.1	f.2	f.1	f.2	f.1	f.2	f.1'	f.2'	f.1	f.2'	
c.1 ao c.8	c.9 ao c.16	c.17 ao c.20	c.21 ao c.24	c.25 ao c.32	c.33 ao c.40	c.41 ao c.44	c.45 ao c.48	c.49 ao c.56	c.57 ao c.64	c.65 ao c.66

Seção B				Seção A'		<i>Coda</i>
<i>b</i>		<i>b'</i>		<i>a''</i>		
f.1	f.2	f.1'	f.2'	f.1'	f.2''	c.99 ao fim
c.67 ao c.70	c.71 a c.74	c.75 ao c.78	c.79 ao c.82	c.83 ao c.90	c.91 ao c.98	

Tabela 11: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXII- *Mocidade Eterna*

A seção A é formada por três períodos. Todos eles apresentam o tema na Tônica, com desenho rítmico recorrente.

A primeira alteração tonal é apresentada através do episódio do c.17 ao c.24.

À seguir, é retomado o período *a* do c.25 ao c.40.

O episódio seguinte é reapresentado de forma variada, com virtuosismo em fusas (c.41 ao c.48).

Na terceira exposição do período *a* (c.49 ao c.64) acontece uma variação na segunda frase (c.57 ao c.64).

A elisão prepara a seção B.

A seção B (c.67 ao c.82), em tonalidade de Lá M, com ritmo, tonalidade e articulação diferentes da seção A, fixa um caráter *tético* e melodicamente cromático. No c.82, a ausência da nota Dó#, que é a terça maior do acorde da Tônica, conduz à reexposição da seção A. Essa apresenta um único período cuja a segunda frase é variada, por isso classifica-se como seção A'.

A *coda* apresenta elementos da seção A, na tonalidade original de Lá m, até o fim do Prelúdio.

3.3 As Fichas Interpretativas²⁷

A ideia das *Fichas Interpretativas* nasceu de uma necessidade própria de entendimento da música contida nos referidos Prelúdios. O processo que culminou na elaboração dessas guias teve início durante o programa de iniciação científica no curso de graduação. A falta de acesso às informações referentes aos aspectos da linguagem de Valle gera, muitas vezes, interpretações insatisfatórias e esteticamente superficiais. Iniciou-se uma divulgação de seu trabalho, tendo em vista o fato de que já foram efetuados alguns estudos acadêmicos referente à sua obra, mas a compreensão da música contida nos Prelúdios ainda é um desafio a ser solucionado. O entendimento do conteúdo musical de Valle constitui uma tarefa complexa, em virtude de sua linguagem própria e subjetiva, como já foi observado.

As *Fichas Interpretativas* são simplesmente guias com informações práticas e sucintas de forma a preparar o intérprete para uma execução artística e tecnicamente informada. Essas guias

²⁷ Ver: FEICHAS, Leonardo; OSTERGREN, Eduardo; TOKESHI, Eliane. As Fichas Interpretativas na obra de Flausino Valle: a construção de uma interpretação musical. In: Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM), 22, 2012, João Pessoa. Anais da ANPPOM. Campinas: UNICAMP, 2012, p. 1048-1055.

contém informações relevantes tais como andamento, resumo analítico da estrutura formal, técnicas empregadas, citações de estudiosos ou do próprio compositor que norteiam o processo de construção da interpretação. As *Fichas Interpretativas* têm como função também auxiliar o intérprete a explicar em performance aspectos subjetivos dos Prelúdios, muitas vezes primordiais para o entendimento da linguagem musical do compositor.

Repara-se que Valle, em seus livros (*Elementos de Folclore Musical Brasileiro e Músicos Mineiros*), em seu catálogo de imitações de vozes da natureza, no *Caderno de Notas Curiosas*, entre outras fontes, deixa indicações sobre a maneira como as peças devem ser executadas e como os efeitos sonoros devem ser realizados no instrumento. Essas indicações aparecem algumas vezes de maneira explícita, ou seja, com explicações relativamente claras, porém em outras, elas se mostram obscuras em seu significado, o que torna necessário um estudo mais criterioso e aprofundado para se chegar a uma conclusão. Logicamente, esse estudo requer o conhecimento do contexto histórico, das influências musicais e experimentações ao violino. Cita-se como exemplo do que seria uma indicação relativamente clara o Prelúdio XVIII- *Pai João*, em que o compositor deixa clara a maneira como ele deseja que o tambor seja reproduzido no violino²⁸: “Traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater debaixo, e com a mão direita bate-se em cima, no tampo, próximo ao braço, do lado da prima. Conservando-se o violino na posição normal.”

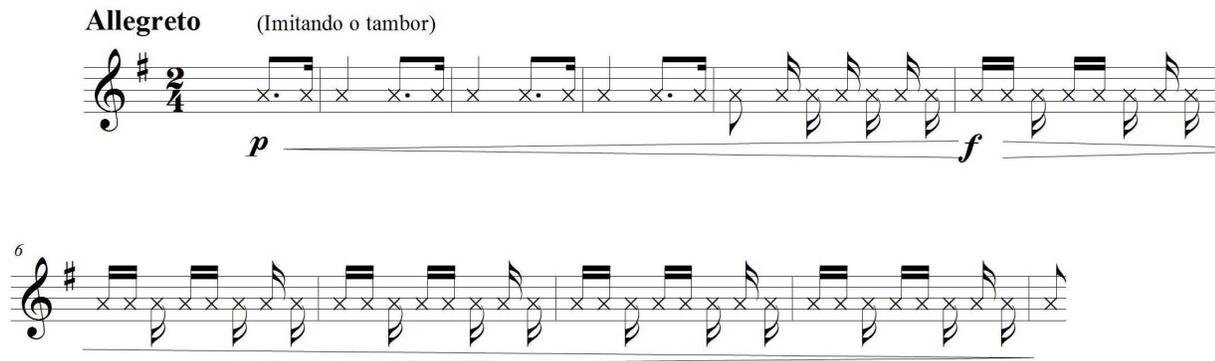


Figura 18: Imitação do tambor.

Já no Prelúdio XIV- *A Porteira da Fazenda*, para a representação da ação de abertura e fechamento da porteira, simbolizada no violino, houve a necessidade de interpretação das intenções registradas em seu *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*:

²⁸ VALLE, Flausino. *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza: Catálogo*. Belo Horizonte, s.d. Neste encontramos além das transcrições para notação musical de vários animais, também a descrição literal de como realizar as imitações de Carro de Bois, da Porteira da Fazenda e do Tambor.

Calca-se o arco de uma maneira toda especial, a fim de imitar o ranger da porteira, o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moirões, para que se bate com os polegares das mãos esquerda e direita, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino.²⁹

O efeito sugerido pelo compositor é realizado com um som ruidoso produzido pela pressão excessiva do arco na corda (*overpressure*). O emprego do *overpressure*, com toda a crina na região mais próxima a do espelho, gerará ruídos mais graves, sem altura definida e similares ao rangido da porteira.

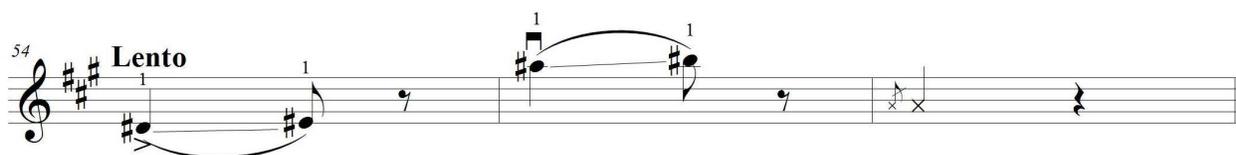


Figura 20: Efeito da porteira

Ainda nesse Prelúdio, identificam-se informações implícitas. Através do cruzamento de dados, no trecho que é indicado para ser executado *Alla Guitarra*, identifica-se a influência do ritmo de batuque da viola caipira³⁰. Consciente dessa influência, pode-se concluir que o ritmo deve ser executado acentuando as duas últimas semicolcheias do primeiro tempo. Talvez essa informação seja óbvia para quem está familiarizado com a linguagem da viola caipira ou conviva com esse gênero musical e por essa razão Valle não tenha indicado a acentuação.

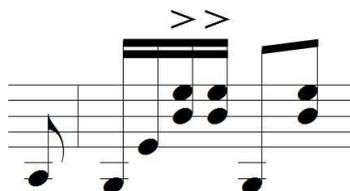


Figura 21: Ritmo de batuque de viola

Um outro uso das *Fichas Interpretativas* ocorre no âmbito didático. Elas não só auxiliam num melhor entendimento da obra, mas também pela presença de dois tipos de tabelas das técnicas

²⁹ Idem.

³⁰ Informação verbal do violeiro Ivan Vilela em entrevista no primeiro semestre de 2011.

empregadas (constituído de mão esquerda e técnicas de arco) permitindo aos professores e estudantes a possibilidade de escolha dos Prelúdios e técnicas específicas a serem trabalhadas. Com essas tabelas, tem-se uma visão panorâmica e resumida do material técnico usado pelo compositor. Ainda nesse âmbito, cabe uma observação referente ao aspecto didático das *Fichas*: não há a pretensão nessa pesquisa de classificar os Prelúdios em ordem de dificuldade técnica, mas objetiva-se uma exposição dos recursos utilizados em cada um deles.

São três os pilares que dão o embasamento metodológico para a formulação das Fichas Interpretativas: o estudo do contexto histórico (capítulo 1 e 2), as análises harmônicas e fraseológicas de cada um dos Prelúdios (capítulo 3) e as conclusões a respeito de questionamentos que surgem por parte do intérprete (capítulo 4).

Ao se examinar o contexto histórico tem-se um maior entendimento do compositor como indivíduo e como integrante de uma sociedade de época. Esse foco ajuda a entender os anseios musicais que Valle expressa em suas composições.

As análises musicais ajudam a revelar o fato de que Valle não era um compositor obcecado pela forma, muito pelo contrário. Seus Prelúdios exibem a liberdade de como o compositor emprega os elementos das formas tradicionais, dando assim sua característica pessoal às formas acadêmicas e convencionais.

E por fim, o capítulo 4, sobre questões interpretativas, sugere reflexões a respeito das técnicas utilizadas na execução, do gestual na *performance*, sobre questões estéticas, abordagem de detalhes não explícitos na partitura e nas anotações do próprio Valle. A *performance* dos Prelúdios, realizada em público pelo autor desta pesquisa, mostrou-se como um importante procedimento metodológico de como transmitir ao público algumas importantes informações para melhor compreensão da obra em seus ricos detalhes.

Cada *Ficha Interpretativa* é constituída da seguinte forma:

1. Um primeiro quadro intitulado **Quadro de Informações Elementares**. Este contém dados como dedicatória, ano de composição, tonalidade, fórmula de compasso, andamento, e sugestão metronômica do Prelúdio:

Dedicatória	Xxxxxx Xxxxxx
Ano de composição	xxxx
Tonalidade	xxx
Fórmula de compasso	x/x
Andamento (sugestão metronômica)	Xxxxxxx (X.X. ♩ = xxx)

Tabela 12: *Quadro de Informações Elementares*

As sugestões metronômicas tiveram como base a gravação do Prelúdio I- Batuque tocado pelo próprio Valle³¹ – a partir do andamento desse Prelúdio (*Allegro* - $\text{♩}=160$) aliado à experiência de execução do autor desta pesquisa, pode-se chegar a uma conclusão da velocidade aproximada e concebida por Valle nos demais Prelúdios. O fato de a conclusão ser aproximada acontece porque não há um consenso geral a respeito da velocidade metronômica para cada andamento dado (mesmo fora do tema de Flausino Valle), e também pelo fato de o próprio Valle aparentemente não se ater à relação entre os nomes de cada andamento e seus respectivos valores no metrônomo.

2. O segundo quadro é chamado de **Quadro de Forma Musical**. Este tem o intuito de auxiliar no entendimento de toda configuração das frases, semifrases e células.

Quadro de Forma Musical

Introdução	Seção A	Seção A	Coda
c.A ao c.B	c.C ao c.D	c.E ao c.F	c.G ao c.H

Tabela 13: *Quadro de Formas Musicais*

3. Em uma terceira tabela, estão indicados os diversos **Recursos utilizados para técnicas de arco** empregados em cada um dos Prelúdios. Com a presença da indicação do **X** pretende-se mostrar que há o uso de determinada técnica ou intervalo musical. Este procedimento vale também para a tabela 4.

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
	X			X

Tabela 14: *Quadro de Recursos Técnicos de arco*

4. Em uma quarta tabela, estão indicados os diversos **recursos utilizados para técnica de mão esquerda** empregados em cada um dos Prelúdios.

³¹ Disponível em <http://www.reocities.com/SoHo/Courtyard/6312/aguarde.wav> ; acesso 05 de março de 2013, 21:00h.

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 15: Quadro de recursos técnicos de mão esquerda

5. Por fim, cada *Ficha Interpretativa* pode apresentar informações adicionais, como resultado de detalhes observados durante a *performance*.

3.4 As Fichas Interpretativas e as edições compiladas

Prelúdio I

BATUQUE

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Jacinto Meis
Ano de composição	1922
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ = 160) <i>Prestissimo</i> (M.M. ♩ = 192)

Tabela 16: Quadro de Informações Elementares, *Prelúdio I- Batuque*

Quadro de Forma Musical

Introdução	Seção A (<i>Allegro</i>)	Seção A' (<i>Prestissimo</i>)	Coda
c.1 ao c.4	c.5 ao c.28	c.29 ao c.48	c.49 ao c.56

Tabela 17: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio I- Batuque

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X	X		

Tabela 18: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio I- Batuque

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 19: Quadro de Recursos técnicos de mão esquerda, Prelúdio I - Batuque

Valle (1978, p. 47) desde criança teve contato com a música negra:

Lembro-me, com saudades, do tempo em que, quando menino, na fazenda de minha bisavó, em Barbacena, assistia às festas dos negros e ainda trago na memória uma espécie de mazurca, dançada e cantada, ao som das violas e sanfona, de caráter visivelmente triste.

Segundo Andrade (1989, p. 53 e 54) o batuque é constituído de uma introdução ou prelúdio que se chama *baixão* e é executado pelo violeiro. Andrade descreve como um batuque era realizado, fornecendo uma noção de como deve ser executado as duas seções (A e A’):

Formando o círculo, segundo uma descrição que temos presente, saltam para o meio dele dois ou três pares, homens e mulher e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, acompanhado de um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Estes movimentos aceleram-se, conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e em breve se admira um prodigioso saracotear de quadris que chega a parecer impossível poder-se executar sem que fique deslocados os que a ele se entregam.

Essa descrição mostra o conhecimento de Valle do ritual Batuque, já que ele segue coerentemente os momentos da dança. A introdução em *pizzicatos* representa o chamado *baixão* que é executado pelo violeiro na dança tradicional. Depois há o primeiro momento em que os casais começam a dançar representado pela seção A, e o segundo momento, seção A’ o batuque em *prestíssimo* adicionando *pizzicatos* de mão esquerda e arco *ricochet*.

Esse Prelúdio pode ser encarado como um estudo de arco, já que exige uma proficiência na alternância entre arco e *pizzicato* de mão esquerda em andamento *prestíssimo*. Há uma variação rítmica (compasso 37) da terceira frase da seção A (compasso 16), onde três cordas são tocadas ao mesmo tempo. A corda solta Sol soa como um pedal harmônico. Para um melhor resultado sonoro e de acordo com a intenção do autor, sugerimos que se execute na região próxima ao talão, onde há mais peso (do arco e do braço) e onde a baqueta do arco é menos flexível. Outro arco que chama atenção é o *ricochet* dos compassos 32, 48 e 52.

Segundo o manuscrito do Prelúdio *Batuque*, o compositor sugere a seguinte indicação: “Este trecho é para ser executado em 40 segundos.” Porém, quando se escuta a gravação do próprio compositor ao interpretar a peça, certifica-se que o tempo de execução é de quarenta e quatro segundos. Registrou-se que Valle executa o *Allegro* a aproximadamente M.M. ♩ = 160 e o *Prestíssimo* a aproximadamente M.M. ♩ = 192.

Valle (1978, p. 54), em seu livro *Elementos de Folclore Musical Brasileiro*, descreve sobre a linha melódica e ritmos negro:

A linha melódica dos negros é, como toda música primeva, constituída de breves incisivos e pequenos intervalos; isto, na pureza de sua essência; pois, quando contaminada pela música europeia, vale-se de todos os artifícios destas. Respeitante ao ritmo, o canto é alternado entre a quadratura comum e as síncopas; o acompanhamento se torna então, uma riqueza espantosa! Cada instrumento de percussão, inclusive os pés e as mãos, faz uso, a um só tempo, de um ritmo especial, em número de seis e mais. Nessa polirritmia, não raro, surge um imprevisto e, instantaneamente, o acompanhamento transforma-se todo, dando mais belo realce

à linha melódica central. De quando em vez um grito, uma chalaça, um comentário da assistência, atira uma nota alegre e inesperada naquele pandemônio de sons. Quando tal se verifica, o sangue parece ferver nas veias, tendo esta música barbara e enervante, mais que qualquer outra, o condão de despertar energias latentes e adormecidas.

Prelúdio 1
BATUQUE

À Jacinto Meis

Este trecho é para ser executado em 40 segundos*

Allegro

pizz
ossia + *pizz* + *pizz* + *pizz* *pizz* *pizz* *idem.....*

arco

4

9

14

19

24

*Vide Fichas Interpretativas © Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 22: Prelúdio I- Batuque p.1

Prestissimo

29

34

A e D

39

simili

43

48

53

pizz. (m.d.)

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 23: Prelúdio I- Batuque, p.2

Prelúdio II
Suspiro D'Alma

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	J. Francisco Chiaftelli
Ano de composição	1923
Tonalidade	Dó M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Andante</i> (Tempo rubato) (M.M. ♩ = 63)

Tabela 20: Quadro de Informações Elementares, *Prelúdio II- Suspiro D'Alma*

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção A'	Coda
c.1 ao c.8	c. 9 ao c.16	c.17 ao fim (c.19)

Tabela 21: Quadro de Formas Musicais, *Prelúdio II- Suspiro D'Alma*

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X		X	

Tabela 22: Quadro de Recursos Técnicos de arco, *Prelúdio II- Suspiro D'Alma*

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	

<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 23: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio II- Suspiro d'Alma

Segundo Braga (1957), trata-se de uma declaração de amor do próprio compositor:

Suspiro D'Alma é uma confissão de amor, ou talvez, quem sabe, uma lembrança de seu primeiro caso amoroso.

Para Flausino Valle (1978, p.11) o amor é a maior inspiração nas artes:

E de mim para comigo, concluí: até hoje e para sempre em matéria de arte, o Amor será o supremo mestre.

Esse Prelúdio, em *andante*, é repleto de arpejos ascendentes e descendentes, contrastando com a horizontalidade melódica mais elaborada, construída sobre intervalos de terças.

Prelúdio 2
SUSPIRO D'ALMA

A Francisco Chiafitelli

Andante (tempo rubato)

4

8

11

14

18

f

A

D

ten.

2

1

2

3

A

D

ten.

rit.

diminuendo

0

0

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 24: Prelúdio II- Suspiro d'Alma

Prelúdio III
DEVANEIO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Raul Laranjeiras
Ano de composição	1924
Tonalidade	Lá M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegretto</i> (M.M. ♩ = 80)

Tabela 24: Quadro de Informações elementares, Prelúdio III- Devaneio

Quadro de forma musical

Seção A	Seção B	Seção A	Coda
c.1 ao c.16	c.17 ao c.20	c.21 ao c.28	c.29 ao fim

Tabela 25: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio III- Devaneio

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X		X	

Tabela 26: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio III- Devaneio

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	X

Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	X

Tabela 27: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio III- Devaneio

Neste prelúdio, Valle utiliza, como inspiração, o tema folclórico *Escravos de Jó*.

Acredita-se que o termo *Pesante* (do c.21 ao c.24), em virtude da dificuldade técnica deste trecho, foi inserido pelo autor, para facilitar a realização dos acordes de quatro notas. Valle, como violinista, ciente das dificuldades técnicas do instrumento, procurou desta maneira facilitar sua execução. A marcação dessa expressão auxilia, afinal, no caráter idiomático do instrumento. É interessante o estudo de cordas soltas neste trecho, para auxiliar na clareza de execução. O aumento da quantidade de notas nos acordes, a indicação do termo *Pesante* e a marcação da dinâmica *ff*, como consequência, produzem uma maior densidade de ressonância do instrumento.

Este título do Prelúdio, *Devaneio*, aliado ao tema folclórico escolhido por Valle, nos leva a crer que seu espírito se remete à lembrança de um passado ou de uma infância saudosa.

Prelúdio 3
DEVANEIO

A Raul Laranjeira

Allegretto

6

12

18

ff *Pesante*

24

p

29

6

pizz

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 25: Prelúdio III- Devaneio

Prelúdio IV
BRADO ÍNTIMO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	José M. Mattos
Ano de composição	1924
Tonalidade	Lá M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Andantino</i> (M.M. ♩ = 68)

Tabela 28: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio IV- Brado Íntimo

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção A	Coda
c.1 ao c.10	c.11 a c.20	c.21 ao fim (c.28)

Tabela 29: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio IV- Brado Íntimo

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X			

Tabela 30: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio IV- Brado Íntimo

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	X

Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 31: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio IV- Brado Íntimo

Esta peça apresenta um caráter de *Fantasia*, ou seja, um gênero com liberdade interpretativa. As indicações *Impetuoso* e *Calmo* sugerem e permitem ao intérprete grande flexibilidade de execução.

Como um brado, um clamor íntimo, Valle propõe uma dualidade de vozes contrastantes: a primeira (o *glissando* inicial) de natureza ársica, atuando como uma pergunta, que tem sua resposta na outra, o *Impetuoso*, de um espírito afirmativo, elementos que caracterizam esse diálogo.

Prelúdio 4
BRADO ÍNTIMO

A José M. Mattos

Andantino *pp ff* *impetuoso f f*

impetuoso f f

7

10 *pp ff* 3 4

13 *pp ff* Calmo *pp ff*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 26: Preludio IV- Brado Íntimo, p.1.

16

19

22

25

f

pizz

The image shows a musical score for the piece "Brado Íntimo" on page 2. It consists of four staves of music in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 16-18) features a melodic line with a fermata over the first measure and a repeat sign. The second staff (measures 19-21) includes a dynamic marking of *f* (forte) and contains triplets and a double-measure rest. The third staff (measures 22-24) shows a rhythmic accompaniment of chords. The fourth staff (measures 25-27) features a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *pizz* (pizzicato) at the end.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 27: Prelúdio IV- Brado Íntimo, p.2.

Prelúdio V
TICO-TICO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Marcos Sales
Ano de composição	1926
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	4/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegretto</i> (M.M. ♩ = 108)

Tabela 32: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio V- Tico-Tico

Quadro de Forma musical

Seção A	Seção B	Coda
c.1 ao c.8	c.9 ao c.26	c.27 ao fim (c.31)

Tabela 33: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio V- Tico-Tico

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X				X

Tabela 34: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio V- Tico-Tico

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	X
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	
Intervalos de terças	
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	

<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 35: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio V- Tico-Tico

Valle (1978, p.18) ao se referir às influências indígenas, menciona o costume de imitações de vozes da natureza: “Nas suas cantorias era muito usada a imitação das vozes da natureza, cantos de pássaros, o que dava um aspecto muito natural, sincero e ao mesmo tempo bizarro a suas expansões sonoras.”

Esta peça mostra que, muitas vezes, as dedicatórias em Valle não são por acaso. O violinista Marcos Salles (1885-1865) tinha a fama de resolver todos os problemas de arco dos violinistas: (MILEWSKI, encarte de cd, 1999) “O forte de Marcos Sales era o arco. Resolvia os problemas de todo violinista que quisesse ouvir os seus conselhos.”. Logo o uso da técnica de arco *Ricochet Arpejado* pode ser referência a Marcos Salles. Outra provável influência neste Prelúdio é a do compositor e violinista italiano Niccolò Paganini. No capricho número 1 deste compositor há o uso desta técnica de arco.

Nessa peça, Valle representa o cantar pássaro Tico-Tico com harmônicos artificiais, com indicação de *com calma* e *calmo diminuendo*.



Figura 28: Canto do Tico-Tico

Nos arpejos, as notas superiores, realizam o contorno melódico, e as notas das cordas soltas Ré e Sol funcionam com um baixo estático.

Prelúdio 5
Tico-Tico

A Marcos Salles

Allegreto

3

arpejo simili

4

9

17

23

27

30

com calma

calmo diminuendo

arco pizz

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 29: Prelúdio V- Tico-Tico

Prelúdio VI
MARCHA FÚNEBRE

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	À memória de Ernesto Ronchini
Ano de composição	1927
Tonalidade	Sol m
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	Sem indicação (M.M. ♩ = 45)

Tabela 36: Quadro de informações Elementares, Prelúdio VI- Marcha Fúnebre

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção A'	Coda
c.1 ao c.12	c.13 ao c.31	c.32 ao fim (c.36)

Tabela 37: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio VI- Marcha Fúnebre

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
	X			

Tabela 38: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio VI- Marcha Fúnebre

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	
Intervalos de terças	
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	

Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 39: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio VI- Marcha Fúnebre

Segundo Valle, a música é um elemento indispensável na vida do ser humano e está sempre presente:

“Até nos enterros de pessoas gradas [...] executam-se marchas fúnebres; se o enterro é de crianças, tocam alegres dobrados” (VALLE 1978, p.71).

Nesse Prelúdio deve-se controlar cuidadosamente o vibrato devido ao uso contínuo da corda solta, principalmente quando ocorre a alternância entre esta e a corda presa.

As nuances de arco, como velocidade e ponto de contato, são igualmente importantes no sentido de ressaltar a poesia e o aspecto dramático da peça.

Prelúdio 6
Marcha Fúnebre
À memória de Ernesto Ronchini

The musical score is written in a single system with five staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes the following annotations:

- Staff 1: Fingering '0' above the first measure. Slurs under the eighth and sixteenth notes of measures 2, 3, 4, and 5.
- Staff 2: Measure number '6' above the first measure. Fingering '1' above the eighth note of measure 7. Slurs under the eighth and sixteenth notes of measures 8, 9, 10, and 11.
- Staff 3: Measure number '13' above the first measure. Fingering '4' above the eighth and sixteenth notes of measure 14. Slurs under the eighth and sixteenth notes of measures 15 and 16.
- Staff 4: Measure number '20' above the first measure. 'V' (accents) above the eighth notes of measures 21 and 22.
- Staff 5: Measure number '28' above the first measure. 'V' (accents) above the eighth notes of measures 29 and 30. Dynamics: *f* (forte) under the eighth notes of measures 29 and 30; *dim.* (diminuendo) under the eighth notes of measure 31; *rall.* (rallentando) above the eighth notes of measure 32. 'V' (accents) above the eighth notes of measure 33.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 30: Prelúdio VI- Marcha Fúnebre

Prelúdio VII
SONHANDO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Leonidas Autuori
Ano de composição	1929
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	4/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ = 110) <i>Moderato</i> (M.M. ♩ = 96)

Tabela 40: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio VII- Sonhando

Quadro de Forma Musical

Introdução	Seção A (Allegro)	Coda
c.1 ao c.5	c.65 ao c.32	c.33 ao fim (c.36)

Tabela 41: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio VII- Sonhando

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco Jeté	Acordes	Arco Ricochet

Tabela 42: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio VII- Sonhando

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	X

<i>Glissando</i>	X
Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 43: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio VII- Sonhando

O compositor Johannes Brahms é lembrado neste Prelúdio, pois o tema principal é baseado na sua Valsa op.39, n.15.

Executado integralmente com a técnica *Alla guitarra*, sem o auxílio do arco em momento algum, acredita-se que a *performance* sentada por parte do executante, seja a melhor forma de transmissão do efeito pretendido pelo compositor, ou seja, de que o violino assumira a função de viola caipira. Além do uso da técnica *Alla guitarra*, Valle indica a maneira de execução no qual há alternância entre D e E (D = mão direita; E = mão esquerda) e P e m (P = Polegar; m = Médio).

Deve-se ter cuidado especial com a afinação, pois normalmente, na posição *Alla guitarra*, há um bloqueio do cotovelo esquerdo que obriga a adaptação do pulso nas mudanças de posições e que gera uma tendência para a desafinação. Para sanar esta dificuldade pode-se utilizar a posição normalmente adotada pelos violonistas eruditos, com o braço do violino inclinado em um ângulo de aproximadamente 45° em relação às pernas (a voluta apontado para cima em diagonal, e não para o lado). Com o instrumento assim posicionado, o instrumentista tem maior liberdade de movimentos na mão esquerda, facilitando a afinação como desejada pelo compositor.

Prelúdio 7
Sonhando
 À Leonidas Autuori
 Sem auxílio do arco

D = mão direita
 E = mão esquerda
 P = polegar
 m = médio

Allegro
 (Alla guitarra) *meno*

The first system of music shows measures 1, 2, and 3. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is marked 'Allegro' and '(Alla guitarra)'. A dynamic marking of 'f' (forte) is present at the start. The notation features a series of eighth-note chords and single notes, with some notes beamed together. The tempo marking 'meno' is placed above the third measure.

Moderato

The second system of music shows measures 4, 5, and 6. Measure 4 starts with a measure rest. Measure 5 contains a triplet of eighth notes marked 'D'. Measure 6 contains a triplet of eighth notes marked 'E', followed by a quarter note marked 'D', and another triplet of eighth notes marked 'E'. Fingering numbers 3, 3, 3, 4, 3, 3 are indicated above the notes.

The third system of music shows measures 7, 8, and 9. Measure 7 starts with a measure rest. Measures 8 and 9 contain eighth-note chords and single notes. Measure 9 features a triplet of eighth notes marked 'D'. Fingering numbers 3, 3, 3, 3, 3 are indicated below the notes.

The fourth system of music shows measures 10 and 11. Both measures contain eighth-note chords and single notes. Fingering numbers 3, 3, 3, 3, 3 are indicated below the notes.

The fifth system of music shows measures 12, 13, and 14. Measure 12 contains a triplet of eighth notes marked 'E'. Measure 13 contains a quarter note marked 'E' and a half note marked 'P'. Measure 14 contains eighth-note chords and single notes. Fingering numbers 3, 3, 3, 3, 3 are indicated below the notes.

The sixth system of music shows measures 15 and 16. Measure 15 contains a quarter note marked 'E' and a half note marked 'E'. Measure 16 contains eighth-note chords and single notes. Fingering numbers 4, 4, 3, 3, 3 are indicated below the notes.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 31: Prelúdio VII- Sonhando p.1

2

Sonhando *m p m*

18 *E*₄ *m p m* *E*₄ *p*₄ *m p m*

21 *E*₄ *p m p m p m*

23 *p* *E*₄ *2* *2*

26 *p m p m p m p* *E*₄ *p m p m*

28 *p m p p m*

33 *E*₄ *p pp*

diminuendo

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 32: Prelúdio VII- Sonhando p.2

Prelúdio VIII

REPENTE

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Torquato Amore
Ano de composição	1924
Tonalidade	Lá M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ = 160)

Tabela 44: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio VIII- Repente

Quadro de Forma Musical

Prelúdio composto sob forma ternária, dividido em três seções: A, A', A''.

Seção A	Seção A'	Seção A''	Coda
c.1 ao c.8	c.12 ao c.19	c.23 a c.30	c.31 ao fim (c.56)

Tabela 45: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio VIII- Repente

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
	X			

Tabela 46: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio VIII- Repente

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	X

<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	X

Tabela 47: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio VIII- Repente

Luís da Câmara Cascudo (2012, p.611) define o repente como: “Na batalha do desafio entre cantadores sertanejos, durante o *pega mais vivaz*, “Repente” é a resposta inesperada e feliz, aturdindo a improvisação do adversário.”

Sobre a estrutura de repetição de texto musical contida neste Prelúdio, Frésca (2008, p.131) afirma:

Repente, exemplar no que diz respeito à utilização de repetições do texto musical, deve ser visto também como uma peça que, ao retratar um tipo de cantoria que se caracteriza pela improvisação do texto dito pelo cantor/repentista, tem na constância da estrutura musical e linha melódica uma característica fundamental.

Segundo Alvarenga (1993, p.29), a seção A do Prelúdio é constituída por uma frase composta por um motivo introdutório e um outro temático, que atua como a introdução de uma viola caipira, precedendo os versos dos cantadores, entoados em sextas paralelas. E segue dizendo:

A *coda*, com seu desenho melódico imitativo, apresenta um pedal métrico com alternância Sol3-Ré4, sobre o qual desenvolve-se a linha melódica em imitação. Essa fórmula com pedal sustentado pode ser uma rápida referência a execução típica da rabeca, embora a caracterização desse instrumento não seja o foco da atenção de Valle.

Esse desafio musical em imitação de vozes é explicado por Valle (1978, p.87):

O desafio vem a ser um diálogo, cantado, em que dois poetas se digladiam, fazendo perguntas enigmáticas ou contando valentia de parte à parte; no primeiro caso, termina quando um deles não acha saída para uma rima difícil, provocando hilaridade na assistência; no segundo, a coisa vai se esquentando, até que entra *família* no meio dos versos e o mais certo é acabar com cacetadas: a lapana brilha no ar, e os tiros das garruchas substituem as últimas rimas.

E segue sua descrição:

A versalhada é sempre acompanhada à viola. E o último verso de cada quadra serve de início à seguinte. Quem quiser uma farta colheita deles, basta ler *Os cantadores*, de Leonardo Mota. Entre uma estrofe e outra, os cantadores ficam temperando a viola, numa espécie de harpejado, o que dá tempo para o preparo da resposta. Este pequenino trecho musical intermediário é denominado *rojão* ou *baião*.

Repente apresenta escrita idiomática para o violino, sem grandes dificuldades de execução

e pode ser utilizado como um estudo para cordas duplas.

Ao ouvir a gravação de Valle executando este Prelúdio, certifica-se que ele toca o *Allegro* em aproximadamente M.M. ♩ = 160.

Preliúdio 8
REPENTE

A Torquato Amore

Allegro

ff

p

f

p

pp

poco rall.

a tempo

sul G

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 33: Preliúdio VIII Repente

Prelúdio IX
RONDÓ DOMÉSTICO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Edgardo Guerra
Ano de composição	1933
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ = 160)

Tabela 48: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio I- Rondó Doméstico

Quadro de Forma Musical

Refrão A	Seção B	Refrão A	Seção B	Refrão A'	Seção C	Refrão A	Coda
c. 1 ao c.8	c. 9 ao c.16	c. 1 ao c.8	c. 9 ao c.16	c. 17 ao c.25	c. 26 ao c.46	c. 47 ao c.64	c.65 ao fim (c.69)

Tabela 49: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio IX- Rondó Doméstico

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco Jeté	Acordes	Arco Ricochet
X	X		X	

Tabela 50: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio IX- Rondó Doméstico

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X

Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/Trinado</i>	

Tabela 51: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio IX- Rondó Doméstico

O Prelúdio *Rondó Doméstico* trata-se de uma brincadeira familiar, segundo descrição de Braga (1957): “ ‘Rondó Doméstico’ é uma cena familiar; a alegre correria de seus pirralhos que lhe interrompem uma terna melodia.”

Prelúdio sem indicação de andamento, é composto por elementos concertantes mas o título e a descrição acima mostram a intenção característica da peça com a representação da cena familiar.

Prelúdio 9
RONDÓ DOMÉSTICO

A Edgardo Guerra

Allegro

f *tuão* *p*

6 *f*

12 *p* *f*

18 *p*

24 *Cantabile* *p*

30 *p*

36 *p*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 34: Prelúdio IX- Rondó Doméstico p.1

Rondó Doméstico

2
42

3
2 2 1 1

6

ff *f*

48

54

60

66

rall *ff*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 35: Prelúdio IX- Rondó Doméstico p.2

Prelúdio X
INTERROGANDO O DESTINO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Zino Francescatti
Ano de composição	19??
Tonalidade	Dó M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Moderato</i> (M.M. ♩ = 80) <i>Adagio</i> (M.M. ♩ = 80)

Tabela 52: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio X- Interrogando o Destino

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção B	Seção A	Coda
c.1 ao c.17	c.18 ao c.28	c.29 ao c.44	c.45

Tabela 53: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio X- interrogando o Destino

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X		X	

Tabela 54: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio X- Interrogando o Destino

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	X
<i>Glissando</i>	X

Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 55: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio X- Interrogando o Destino

Jersey Milewsky (encarte de CD, 1999) afirma:

O contraste rítmico é a característica desta peça de grande rendimento sonoro. Como se poderá notar, é obra escrita por músico que sabe tocar violino; o que de modo geral caracteriza a obra violinística de Flausino Rodrigues Valle.

Esse Prelúdio mostra o pleno conhecimento do compositor acerca das técnicas instrumentais existentes e seu uso coerente. A indicação de talão aparece quando, na peça, há a necessidade de maior energia e poder sonoro. O talão gera um som mais projetado no instrumento, pois trata-se da região mais “dura” do arco, o que resulta em um som mais agressivo e ríspido.

Prelúdio 10
INTERROGANDO O DESTINO

A Zino Francescatti

Moderato

f pizz arco

talão

ten *ten* *ten*

p *f*

4

ff *talão* *pizz* arco

7

talão

9

pizz

13

p *f* *ff*

17

arco Adagio

pizz

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 36: Prelúdio X- Interrogando o Destino p.1

19

24

sim.

pizz

Moderato

29

f pizz arco

ten

p

ten

f

32

ff

pizz

35

talão

38

pizz

p

f

43

rit.

ff

a tempo

pizz arco

G

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 37: Prelúdio X- Interrogando o Destino p.2

Prelúdio XI
CASAMENTO NA ROÇA

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Nicolino Milano
Ano de composição	192?
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	Sem indicação de andamento (M.M. ♩ = 92)

Tabela 56: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XI- Casamento na Roça

Quadro de Forma Musical

Introdução	Refrão A	Seção B	Refrão A	Seção B	Refrão A	Coda
c.1 ao c.7	c.8 ao c.20	c.21 ao c.28	c.28 ao c.40	c.41 ao c.48	c.48 ao c.60	c.60 ao fim (c.71)

Tabela 57: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XI- Casamento na Roça

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco Jeté	Acordes	Arco Ricochet
	X	X		

Tabela 58: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XI- Casamento na Roça

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	X
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X

Intervalos de oitavas	X
<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/Trinado</i>	

Tabela 59: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XI- Casamento na Roça

Valle indica nesse Prelúdio o uso do $\frac{1}{4}$ de tom no início da partitura em manuscrito:

O si sustenido e dó sustenido são $\frac{1}{4}$ de tom.
m.i. indicam médio e indicador da mão direita.
l.n. indica “lugar normal”.

O emprego do $\frac{1}{4}$ de tom neste Prelúdio aparece na obra de Valle (1978, p.21) como provavelmente uma influência indígena:

Como característica marcantes da música indígena, podemos salientar os seguintes:
a) sua escala é diferente da nossa, talvez devido à remotíssima origem oriental, empregando, possivelmente, terços e quartos de tom;
b) como corolário, é diverso seu sistema harmônico;
[...]

O momento em que o $\frac{1}{4}$ de tom aparece é em uma escala em arco *jeté* ascendente. Alvarenga (1993, p.58) pressupõe outra possibilidade de influência:

Embora Valle tenha invariavelmente demonstrado uma identificação com a viola caipira, é possível que ele tenha pretendido, com esse procedimento, sugerir a afinação imprecisa dos rabequeiros. Entretanto, da forma como está escrito, o efeito resulta em mero preciosismo, já que sua realização sonora é praticamente imperceptível.

Braga (1957) fornece a essência deste Prelúdio de Valle: “ ‘Casamento na Roça’ evoca a alegria ingênua e muito mineira dos festejos sertanejos, com violas e desafios, fogueiras e quadrilhas.”

Neste Prelúdio a virtuosidade está presente com a variedade timbrística, alternância entre arco e *pizzicato*, alternância entre *pizzicato de mão esquerda* e realização de *pizzicato* com o dedo médio (m) e indicador (i).

Prelúdio 11
CASAMENTO NA ROÇA

A Nicolino Milano

ind.: indicador

m.: médio

L.n.: lugar normal

O Si# e o Dó# são 1/4 de tom

5 *pizz +* *pizz* (ind.) 1 3 1 1 3 0 4

9 *ff* *f* *ff*

13 2 4

17 *jeté* 3 3 3 3 2 2 2 2 *p*

21 *arco* *jeté* *pizz* *arco* 3 2 *pizz* *arco*

25 *pizz* *arco* *pizz* *arco*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 38: Prelúdio XI Casamento na Roça p.1

28 *f* *ff* *f* *ff*

32

36

40 *p* *pizz* *pizz* *arco jeté* *arco* *arco*

44 *pizz arco* *pizz* *pizz* *arco* *arco* *arco*

48 *f* *ff* *f*

52 *ff* *p* *f*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 39: Prelúdio XI Casamento na Roça p.2

56 *p* *f*

60 *sulla tastiera (ponta do arco)* *p* *talão (l. n.)* *sulla tastiera pp*

64 *talão (l. n.)* *sulla tastiera* *talão (l. n.)*

68 *sulla tastiera* *arco* *(l. n.)* *arco* *arco* *pp*

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Casamento na Roça', page 3. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music, numbered 56, 60, 64, and 68. The first staff (measures 56-59) features a melodic line with dynamics *p* and *f*, and includes triplet markings. The second staff (measures 60-63) includes performance instructions: *sulla tastiera (ponta do arco)*, *p*, *talão (l. n.)*, and *sulla tastiera pp*. The third staff (measures 64-67) includes *talão (l. n.)*, *sulla tastiera*, and another *talão (l. n.)*. The fourth staff (measures 68-72) includes *sulla tastiera*, *arco*, *(l. n.)*, *arco*, *arco*, and *pp*. The score concludes with a double bar line.

Figura 40: Prelúdio XI Casamento na Roça p.3

Prelúdio XII
CANTO DA INHUMA

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Oscar Borgeth
Ano de composição	19??
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (Sem Bravura. Mimoso) (M.M. ♩ = 110)

Tabela 60: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XII- Canto da Inhuma

Quadro de Forma Musical

Introdução	Seção A	Episódio	Coda
c.1 ao c.4	c.5 ao c.20	c.21 ao c.27	c.28 ao fim (c. 31)

Tabela 61: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XII- Canto da Inhuma

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X				

Tabela 62: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XII- Canto da Inhuma

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	

<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	X

Tabela 63: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XII- Canto da Inhuma

Com relação ao Prelúdio XII – *Canto da Inhuma*, Valle afirma (1978, p.9):

Nossos violeiros possuem ritmos inusitados e desconhecidos, acordes que as regras acadêmicas proscurem mas que os ouvidos aceitam. E só o violeiro nascido nos impérvios sertões é capaz de executar, com impecável maestria, a belíssima toada, tão comum entre eles: O Canto da inhuma, em que arremedam ora o macho, ora a fêmea, ora o casal dessa irrequieta ave, que anda em bandos, cujo canto é tão interessante. Fiz uma transcrição dessa música para violino e creio ser o primeiro a trazê-la para o pentagrama; escrevi em duas pautas, como no piano, representando a de baixo o acompanhamento, que é feito em *pizzicati* da mão esquerda. Faz parte da minha coleção de Vinte e Três Prelúdios para violino só, constituindo, esse, o n XII.³²

Ivan Vilela³³ afirmou que cada violeiro tem o seu Canto da Inhuma, que é caracterizado pela percussão no instrumento (informação verbal obtida diretamente em encontro realizado no primeiro semestre de 2012).

A constante referência à viola caipira nos Prelúdios como a técnica *Alla guitarra*, escrita em intervalos de terças, o uso das cordas soltas graves do violino (Sol e Ré) como pedal, são indícios da admiração de Valle pelo timbre do instrumento. Logo, o compositor, como cada violeiro, tem seu próprio “canto” na viola:

(...) podemos observar que os toques, as formas e técnicas de tocar esse instrumento, somados à afinação utilizada, eram, e ainda o são fatores determinantes na identificação da personalidade musical de cada violeiro, funcionando como indicadores de sua “marca”, sua “impressão digital”, sua “assinatura” como instrumentista, elementos fundamentais para a configuração de seu estilo musical. (PINTO, 2008, p.25)

O Canto da Inhuma é marcado pelo elemento percussivo em *pizzicato* de mão esquerda alternado com a melodia em duas vozes, representando o casal desta ave brasileira. A introdução deve ser realizada *Alla Guitarra* como sugestivo dessa toada sertaneja.

Uma peculiaridade neste Prelúdio é a escrita em duas pautas, sendo este um procedimento que aparece também no Prelúdio *Pai João*. Com essa notação há uma maior clareza visual na identificação dos dois elementos melodia/acompanhamento, que ocorrem de maneira simultânea,

³² Nessa época Flausino Valle ainda não havia escrito todos os 26 Prelúdios.

³³ Ivan Vilela, folclorista, violeiro, é também pesquisador e docente da Universidade São Paulo (USP).

facilitando assim melhor entendimento da obra.

Prelúdio 12
CANTO DA INHUMA

P.N. : Posição normal

Oscar Borgerth

Allegro (Sem Bravura. Mimoso)

The musical score is written for guitar and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The guitar part starts with a *pizz* (pizzicato) instruction and features a series of chords and melodic lines. The piano part is marked *Alla guitarra* and also begins with *pizz*. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) shows the initial chords and melodic fragments. The second system (measures 5-8) is marked *P.N.* (Posição Normal) and *arco* (arco), with a *talão* (trill) instruction. It features intricate melodic lines with triplets and fingerings (1, 2, 3, 0, 1, 2, 3, 3). The third system (measures 9-12) continues the melodic development with triplets and fingerings (1, 3, 3, 3, 3, 3, 4, 1). The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with further melodic and harmonic complexity, including triplets and fingerings (2, 3, 0, 3, 3, 4, 3).

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 41: Prelúdio XII- Canto de Inhuma p.1

2 Canto da Inhuma

17

21 *talão*

25

28 *pizz.* *arco*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 42: Prelúdio XII- Canto de Inhuma p.2

Prelúdio XIII
ASAS INQUIETAS

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Ernest N. Doring
Ano de composição	19??
Tonalidade	Mi m
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ =142) Valsa (M.M. ♩ =142) <i>Com muita liberdade</i>

Tabela 64: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XIII- Asas Inquietas

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção B	Seção A`	Coda
c.1 ao c.32	c.33 ao c.66	c.68 ao c.107	c.108 ao c.109

Tabela 65: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XIII- Asas Inquietas

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X			

Tabela 66: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XIII- Asas Inquietas

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	X
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	X

Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 67: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Preludio XIII- Asas Inquietas

Esse Prelúdio possui duas seções contrastantes. Na seção A, a voz superior funciona como um mordente, sendo que a voz inferior deve ser valorizada na execução. O ritmo bem marcado da seção A contrasta com o caráter mais livre da valsa na seção B.

Prelúdio 13
ASAS INQUIETAS

A Ernest N. Doring

Allegretto Sord. ad libitum

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 43: Prelúdio XIII- Asas Inquietas p.1

Musical score for 'Asas Inquietas' p.2, measures 46-100. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 2/4 time. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score is divided into systems of five staves each. Measure numbers 46, 54, 61, 72, 79, 86, 93, and 100 are marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and a *pizz* marking.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 44: Prelúdio XIII- Asas Inquietas p.2

Prelúdio XIV
A Porteira da Fazenda

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Villa-Lobos
Ano de composição	1933
Tonalidade	Lá M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ = 100)

Tabela 68: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda

Quadro de Forma Musical

Introdução	Seção A	Seção A´	Seção A	Coda
c.1 ao c.3	c.4 ao c.21	c.22 ao c.39	c.40 ao c.53	c.53 ao fim (c.56)

Tabela 69: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>	<i>Overpressure</i>
					X

Tabela 70: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	

Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	X

Tabela 71: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda

Segundo Braga (1957): “ ‘A Porteira da Fazenda’ é um hino de brasilidade”.

Neste Prelúdio, para a representação da ação de abertura e fechamento da porteira, simbolizada no violino, houve a necessidade de interpretação das intenções de seu guia de realização:

Calca-se o arco de uma maneira toda especial, a fim de imitar o ranger da porteira, o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moirões, para que se bate com os polegares das mãos esquerda e direita, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino.³⁴

Como já observado, o efeito sugerido pelo compositor é realizado com um som ruidoso produzido pela pressão excessiva do arco na corda (*overpressure*). O emprego do *overpressure* com toda a crina na região mais próxima a do espelho gerará ruídos mais graves, sem altura definida, pobre em harmônicos e similares ao rangido da porteira. O efeito de percussão no tampo do instrumento representa a batida da porteira nos moirões³⁵. Valle, ainda nesta citação, sugere como deve ser executado. A sensação de abertura da porteira fica por conta do *glissando*, que é utilizado pelo compositor para representar a ação física do abrir e/ou fechar da porteira. Ele emprega um uso incomum, pois ele é lento e sem objetivo musical e sim simbólico e representativo.

Ainda nesse Prelúdio, identificam-se informações implícitas, como já mencionado. Através do cruzamento de dados, no trecho que é indicado para ser executado *Alla Guitarra*, identifica-se a influência do ritmo de batuque de viola caipira. Consciente dessa influência, pode-se concluir que o ritmo deve ser executado acentuando as duas últimas semicolcheias do primeiro tempo. Talvez essa informação seja óbvia para quem está familiarizado com a linguagem da viola caipira ou conviva com esse gênero musical e por essa razão Valle não tenha indicado a acentuação.

³⁴ VALLE, Flausino. Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza: Catálogo. Belo Horizonte, s.d. Neste encontramos além das transcrições para notação musical de vários animais, também a descrição literal de como realizar as imitações de Carro de Bois, da Porteira da Fazenda e do Tambor.

³⁵ Trata-se de uma estaca ou esteio onde a porteira bate e tranca quando esta é fechada.

Prelúdio 14

A Porteira da Fazenda

p.: polegar
m.: médio
P.N.: posição norma

A Villa-Lobos

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It begins with a **Lento** tempo marking. The first staff shows a melodic line with a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff is marked **Alla guitarra** and features a rhythmic pattern of eighth notes with plucking (pl.) and middle finger (m.) markings. The fourth staff includes first and second endings and a **P.N.** (normal position) marking. The fifth staff has a **f** (forte) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The sixth staff is marked **Alla guitarra** and features a similar rhythmic pattern to the third staff. The seventh staff includes a **P.N.** marking. The eighth staff is marked **Alla guitarra** and features a similar rhythmic pattern. The ninth staff includes a **m.** and **pl.** marking. The tenth staff is marked **Lento** and features a melodic line with a first ending bracket, mirroring the beginning of the piece.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 46: Porteira XIV- A Porteira da Fazenda

Prelúdio XV
AO PÉ DA FOGUEIRA

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Agnelo França
Ano de composição	19??
Tonalidade	Ré M
Fórmula de compasso	3/8
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro commodo</i> (M.M. ♩ = 156 – 170)

Tabela 72: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira

Quadro da Forma Musical

Seção A	Seção A'	Coda
c.1 ao c.24	c.25 a c.59	c.60 ao fim (c.73)

Tabela 73: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X		X		

Tabela 74: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	

<i>Glissando</i>	X
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 75: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XV- Ao Pé da Fogueira

Braga observa (1957):

“ ‘Ao Pé da Fogueira’ interpreta o alegre conchego (*sic*) em torno do fogo, nas frias noites de junho.”

Em seu artigo, Castanheira (1954) fornece uma ideia a respeito deste Prelúdio:

“ ‘Ao Pé da Fogueira’, ele trata a fogueira como figura principal, sem fazer notar isso na composição, que retrata a dança ao lado da mesma com saltos e arrastar dos pés muito característicos dos caipiras.”

Esse é o Prelúdio mais conhecido de Valle, inclusive internacionalmente. Sabe-se que o renomado violinista russo Jascha Heifetz teve contato com essa peça e a divulgou mundialmente, criando inclusive um acompanhamento para piano.

Seguindo a interpretação do próprio Heifetz³⁶, notam-se os seguintes andamentos metronômicos: *Allegro Commodo*, aproximadamente M.M. ♩ = 156 – 170; na *coda*, aproximadamente M.M. ♩ = 124.

É importante lembrar que este Prelúdio foi concebido numa métrica ternária, entretanto, há uma forte tendência de sua execução ser realizada com uma pulsação métrica de natureza binária de dois grupos de tercinas, como por exemplo:



Figura 47: execução em métrica binária

Teve-se acesso a um *masterclass*³⁷ em vídeo no qual Heifetz orienta um aluno na execução

³⁶ (Heifetz plays Flausino do Vale - Ao pé da fogueira (Preludio XV)”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FxSaJ9GD_TA> acesso em: 15 de Fevereiro de 2013)

³⁷ (Heifetz Masterclass - Valle - Ao Pé da fogueira (Prelúdio XV). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8mLwnSBuYko&list=PLY_3aKPydXzKgUXUfXOjA2fK3D9f0ATFg> acesso em:

desta peça. Nesta gravação Heifetz diz que o talão do arco, com um contato mais horizontal da crina com relação às cordas, é a região mais apropriada para a sua realização, favorecendo assim uma melhor articulação das notas e do *stacatto*.

Este Prelúdio serve como paradigma ideal para o estudo de terças e sextas.

Prelúdio 15
AO PÉ DA FOGUEIRA

A Agnelo França

Allegro comodo

f *p* *f* *p* *f*

p *f*

p

1 1 2 0 2 1 0 0 2

4 2 0 2 2 1 1 0 0 2 0 4 3 3

f

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 48: Prelúdio XV- Ao pé da fogueira p.1

35 *ff*

40 *ff*

45

50 *p*

55

60 *pizz até o fim*
diminuendo

65

70 *p* *pp* *ppp*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 49: Prelúdio XV- Ao pé da fogueira p.2

Prelúdio XVI
REQUIESCAT IN PACE

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	“À memória de minha saudosa mãe Da. Augusta de Campos Valle.”
Ano de composição	19??
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	6/8
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Andantino</i> (M.M. ♩=72)

Tabela 76: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção A'	Seção A'	Coda
c.1 ao c.4	c.5 ao c.11	c.12 ao c.18	c.19 ao fim (c.26)

Tabela 77: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X				

Tabela 78: Tabela de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XVI- Requiescat in Pace

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	

<i>Glissando</i>	X
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 79: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XVI- *Requiescat in Pace*

O Prelúdio *Requiescat in Pace* representa outro indício de uma possível influência indígena em Valle (1978, p.37):

Todos os atos sociais dos índios eram e são, ainda, acompanhados de música: hinos guerreiros, cantos de vitória, de caça, da imolação das vítimas e toda uma série de cerimônias, principalmente rituais.

Esta peça apresenta-se como um ato social, um ritual que o autor procura expressar ao violino. Há a representação do luto pela morte da mãe simbolizada pela sonoridade entristecida dos sinos: “Os *Pizzicati sempre fortes, imitando o dobre dos sinos*”.

A *coda* apresenta um elemento interessante, no qual através de uma *contração melódica*, as notas cedem lugar a pausas, de maior duração cada vez, finalizando em duas notas simultâneas em um *fortíssimo subito*.

Valle criou duas versões para este Prelúdio, a primeira como discutida acima e a segunda apresentada em harmônicos.

Prelúdio 16
"Requiescat in Pace"

À memória da minha saudosa Mãe Da. Augusta de Campos Valle

Andantino

The musical score is written for guitar in treble clef, key of D major, and 6/8 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 'Andantino' and a dynamic of 'p'. It features a sequence of notes with fingerings 0, 1, 4, 1, 3, and 4. The second staff continues with dynamics 'f', 'p', and 'f', and includes 'pizz.' and 'arco' markings. The third staff has dynamics 'p' and 'f'. The fourth staff has dynamics 'pp' and 'f'. The fifth staff has a dynamic of 'pp'. The sixth staff has dynamics 'f' and 'p'. The score includes various guitar techniques such as triplets, vibrato (V), and specific fingerings (0, 1, 3, 4).

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 50: Prelúdio XVI- Requiescat in Pace p.1

2

"Requiescat in Pace"

13 *f* *p*

15 *f* *p*

17 *f*

19 *diminuendo* *mf* *mp*

21 *p* *ff* *p* *f*

23 *fz* *pp* *mf*

25 *ppp*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 51: Prelúdio XVI- Requiescat in Pace p.2

Prelúdio 16 (b)
"REQUIESCAT IN PACE"

À memória da minha saudosa Mãe Da. Augusta de Campos Valle

Andantino

pizz. *arco* *f* *pizz.*

3 *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

5 *pizz.*

7 *pizz.*

9 *arco*

11 *pizz.*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 52: Prelúdio XVI(b)- Requiescat in Pace p.1

"REQUIESCAT IN PACE"

13 *pizz.*

15 *pizz.* *arco*

pizz.

3 *pizz.* *arco* *pizz.*

21 *ff* *pizz.*

23 *ff* *pizz.* *arco*

1 *rall* 3 3 1

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled "REQUIESCAT IN PACE". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 13-14) features a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes, followed by a chordal texture marked *pizz.* The second staff (measures 15-16) continues the melodic line with a slur and a triplet, then switches to *arco* for a sustained melodic phrase. The third staff (measures 17-18) shows a melodic line with a slur and a triplet, followed by a chordal texture marked *pizz.* The fourth staff (measures 19-20) features a triplet of eighth notes, a melodic phrase marked *pizz.*, a sustained melodic phrase marked *arco*, and another melodic phrase marked *pizz.* The fifth staff (measures 21-22) begins with a triplet of eighth notes, followed by a melodic phrase marked *ff* and a melodic phrase marked *pizz.* The sixth staff (measures 23-24) starts with a melodic phrase marked *ff*, followed by a chordal texture marked *pizz.* and a sustained melodic phrase marked *arco*. The seventh staff (measures 25-26) concludes with a melodic phrase marked *rall*, followed by a triplet of eighth notes and a final melodic phrase.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 53: Prelúdio XVI(b)- Requiescat in Pace p.2

Prelúdio XVII
VIOLA DESTEMIDA

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Ruggiero Ricci
Ano de composição	19??
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> $\frac{2}{4}$ (M.M. ♩ = 152) <i>Allegro</i> $\frac{6}{8}$ (M.M. ♩ = 152)

Tabela 80: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XVII- Viola Destemida

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção B	Seção C
c. 1 ao c.12	c.13 ao c.33	c. 34 ao c.43

Tabela 81: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XVII- Viola Destemida

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X		X	X	

Tabela 82: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XVII- Viola Destemida

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	

<i>Glissando</i>	X
Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 83: Recursos utilizados para técnica de mão esquerda, Prelúdio XVII- Viola Destemida

Segundo Cascudo (2012, p. 185): “A dança tem alguns elementos fixos, apresentando variações na música e na coreografia. Duas filas, uma de homens e outra de mulheres, uma diante da outra, evoluem, ao som de palmas e de bate-pés, guiados pelos violeiros que dirigem o bailado”.

Uma descrição do próprio Valle (1978, p.67) sobre a dança catira mostra-se pertinente neste Prelúdio:

O catira é dança palmeada e sapateada, entre damas e cavalheiros, em que dois violeiros trocam versos à moda de desafio ou louvando-se reciprocamente e os Estados a que pertencem. Quando cantam, os dançadores ficam parados ou apenas gingando; entre os versos, então, em que as violas tocam um bom trecho de tempo, aí é que se desenvolve a dança.

Essa descrição mostra-se coerente com a estrutura formal da peça. Há contrastes de dinâmica na Seção A, entre *Forte* e *Piano*, que devem ser interpretados como os violeiros dialogando ao instrumento. Já na seção B (dança), além do contraste de dinâmica, há o contraste de articulação dos motivos melódicos. A seção C é repleta de elementos percussivos, como *pizzicato*, *pizzicato* de mão esquerda e arco *Jeté*, para dar mais ênfase ao diálogo entre os violeiros.

Este Prelúdio apresenta duas versões concebidas pelo próprio autor: uma versão A, realizada com arco, e a versão B inteiramente em *Pizzicato*.

Prelúdio 17
VIOLA DESTEMIDA

A Ruggiero Ricci

Allegro

f *p* *f*

7 *f* *p* *f*

13 *f* *rall* *p*

18 *p* *f* *p* *rall* *f* *p*

24 *p* *f*

29 *p* *rall*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 54: Prelúdio XVII- Viola Destemida p.1

Viola Destemida

35 *pizz*
simili

35 *ossia - 1a. vez (arco); 2a. vez (pizz.) - ad libitum*

38 *pizz* *pizz*

41 *pizz* *pizz* *pizz*
D.S. al Fine

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 55: Prelúdio XVII- Viola Destemida p.2

Prelúdio XVIII

PAI JOÃO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Jascha Heifetz
Ano de composição	1934
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegretto</i> (M.M. ♩ =90)

Tabela 84: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XVIII- Pai João

Quadro de Forma Musical

Intro	A			B			A'			Coda
Refrão A	Seção B	Refrão A'	Seção C	Refrão A''	Seção D	Seção E	Seção B	Refrão A''	Seção C	Coda
c.1 ao c.10	c.11 ao c.18	c.19 ao c.25	c.28 ao c.40	c.41 ao c.47	c.48 ao c.56	c.57 ao c.64	c.65 ao c.71	c.72 ao c.78	c.79 ao c.91	c.92 e c.93

Tabela 85: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XVIII- Pai João

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
	X			

Tabela 86: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XVIII- Pai João

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	
Intervalos de terças	X

Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	X
Harmônico natural	
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 87: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XVIII- Pai João

A interpretação instrumental dessa forma canção-ternária com Introdução e *coda*, seria uma opção com o objetivo de manter a unidade estética deste Prelúdio.

Segundo Milewsky (encarte de cd, 1999): “Pai João é entidade queridíssima aos cultos afro-brasileiros, em especial na macumba de cunho carioca, que é imitada no Brasil inteiro”.

Tem-se nesse Prelúdio a representação de um tambor e o compositor nos explica como executá-lo ao violino: “Traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater debaixo, e com a mão direita bate-se em cima, no tampo, próximo ao braço, do lado da prima. Conservando-se o violino na posição normal" (VALLE, Catálogo de Imitação de Vozes da Natureza).

Outra representação simbólica que encontrada são os fogos de artifícios:

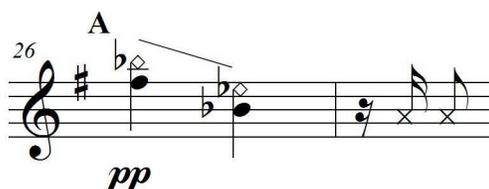


Figura 56: Fogos de artifício

Uma maneira encontrada de executar os fogos de artifícios seria a de realizar um gradual diminuindo de velocidade no deslizar do dedo na execução do harmônico artificial, de maneira que quase não se escute a nota de chegada. Esse procedimento é justificado pela intenção de mostrar o movimento dos fogos de artifício que gradativamente vai perdendo energia e volume sonoro ao se perder no horizonte.

Prelúdio 18 Pai João

A Jascha Heifetz

Allegretto

(Imitando o tambor)

p

f

p

f

(Imitando o tambor)

p

f

p

pp

p

mf

p

mp

p

pp

1. 2.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 58: Prelúdio XVIII- Pai João p.1

2 (Imitando o tambor) Pai João

41 *p*

48 *sul G* ² *p*

56 *f* *p* *f* *p*

64 *p*

68 *f*

72 (Imitando o tambor) *p* *f* *p* *p*

79 *mf* *p* *mp* *p*

87 *pp*

91 *pp* (Imitando o tambor)

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 59: Prelúdio XVIII- Pai João p.2

Prelúdio XIX
FOLGUEDO CAMPESTRE

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Francisco Mignone
Ano de composição	1934
Tonalidade	Mib M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ =120)

Tabela 88: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XIX- Folguedo Campestre

Quadro de forma musical

Seção A	Seção A'	Seção A''
c.1 ao c.13	c.14 ao c.27	c.27 ao fim (c.52)

Tabela 89: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XIX- Folguedo Campestre

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
	X			

Tabela 90: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XIX- Folguedo Campestre

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	
Acordes	
Intervalos de terças	
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	

Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 91: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XIX- Folgado Campestre

Folgado, de acordo com Ferreira (2010, p. 356) é um sinônimo de “folgança: 1. Folga, descanso. 2. Festa, divertimento; folgado.” Pode-se inferir, pelo andamento sugerido (*Allegro*), que Valle se referia a uma festa.

O caráter deste Prelúdio está relacionado à viola caipira pois Valle faz constante uso de sextas, próprio deste instrumento.

O Prelúdio apresenta uma sequência de dinâmicas bem definidas: inicia-se em *f*, caminha para *ff*, decrescendo gradativamente, passando por *ppp* até desaparecer por completo no final do Prelúdio.

Prelúdio 19
FOLGUEDO CAMPESTRE

A Francisco Mignone

Allegro

f

pizz até o fim

ff

f

p

pp

ppp

dim. até desaparecer

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 60: Prelúdio XIX- Folguedo Campestre

Prelúdio XX
TIRANA RIOGRANDENSE

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Renato Alemeida
Ano de composição	19??
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	6/8
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegreto</i> (M.M. ♪ = 120)
	<i>Moderato (Recitativo)</i>
	(M.M. ♪ =100) (<i>Com liberdade</i>)

Tabela 92: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XX- Tirana RioGrandense

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção B	Coda
c.1 ao c.16	c.17 ao c.46	c.47 ao fim (c.52)

Tabela 93: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XX- Tirana RioGrandense

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X			

Tabela 94: Quadro de Recursos técnicos de arco, Prelúdio XX- Tirana RioGrandense

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	X

<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	X

Tabela 95: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XX- Tirana RioGrandense

Valle (1978, p.89), utiliza-se de um tema extraído da *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, para elaborar este Prelúdio e explica a característica da dança Tirana:

É dança sapateada e canção solista. Diz um autor que é ela açoriana. Comum não só nos Estados sulinos, como no Brasil central, por exemplo, a Bahia, em que os senhores de engenho, tomavam parte, “fazendo prodígios com botas e esporas”. As esporas retinindo, é como se fossem um instrumento de percussão.

No Rio Grande do Sul é uma dança de par solto, com sapateados, acompanhada de viola e canto, alternando-se este com a dança.

Renato Almeida, em sua estupenda *História da música brasileira*, página 81, exhibe uma, belíssima, a qual, *data vênica*, aproveitei e fiz dela uma adaptação para violino só, e que constitui o Prelúdio no. XX, de minha coleção de XXIII.

Estes momentos do sapateado (*Moderato - Recitativo*) alternam-se com a dança (*Allegretto*).

Prelúdio 20
TIRANA RIOGRANDENSE

A Renato Almeida

Allegretto

Moderato (recitativo)

Allegretto

Moderato (recitativo) **Allegretto**

arco
pizz

arco
pizz

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 61: Prelúdio XX- Tirana Riograndense p.1

23 *arco*
p
pizz

26 *arco*
f
pizz *arco*
p
pizz

29 *arco*
pizz *f*

32 *arco*
p
pizz *f*

35

38 *p* *f* *arco*
pizz *p*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 62: Prelúdio XX- Tirana Riograndense p.2

Tirana Riograndense

3

Musical notation for measures 41-43. Measure 41 features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 42 includes a dynamic marking of *pizz f* and an *arco* marking. Measure 43 continues the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 44-46. Measure 44 includes a dynamic marking of *pizz p* and an *arco* marking. Measure 45 continues the melody and bass line. Measure 46 includes a dynamic marking of *pizz* and an *arco* marking. A small inset staff shows a detail of the bass line for measure 46.

Musical notation for measures 47-48. Measure 47 features a complex rhythmic pattern with slurs and a dynamic marking of *com garbo*. Measure 48 continues the pattern with a dynamic marking of *com garbo*.

Musical notation for measures 50-52. Measure 50 includes a dynamic marking of *pizz* and an *arco* marking. Measure 51 includes a *rall* marking. Measure 52 includes an *a tempo* marking. An *ossia* staff below shows an alternative fingering for the bass line.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 63: Prelúdio XX- Tirana Riograndense p.3

Prelúdio XXI
PRELÚDIO DA VITÓRIA

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Paulina d' Ambrósio
Ano de composição	19??
Tonalidade	Ré m
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegretto</i> (M.M. ♩ = 110) <i>Poco meno</i> (M.M. ♩ = 90)

Tabela 96: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção A'	Seção A''	Coda
c.1 ao c.31	c.32 ao c.39	c.40 a c.68	c.69 ao fim (c.77)

Tabela 97: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco Jeté	Acordes	Arco Ricochet
X	X		X	

Tabela 98: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	X
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	X

<i>Glissando</i>	X
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 99: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória

Este Prelúdio constitui um dos que apresenta maior dificuldade técnica do conjunto dos 26 Prelúdios. Ocorre uma exigência maior em relação à mão esquerda devido ao uso de oitavas que caminham cromaticamente, de arpejos de terças alternadas e tocadas harmonicamente.

Segundo informação verbal do senhor Guatemóc, o título deste Prelúdio refere-se à vitória dos aliados na Segunda Grande Guerra Mundial.

Prelúdio 21
PRELÚDIO DA VITÓRIA

A Paulina d'Ambrosio

Allegreto
ff

sul G
accelerando *a tempo*

pizz *sul A*

poco meno *arco* *p*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 64: Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória p.1

2 Prelúdio da Vitória

39 *ff*

43 *D* *A*
G *D*

47 *E* *A*

51 *6* *6* *arco* *pizz* *ff*

55 *V*

59 *8va*

63 *8va*

67 *ff* *poco rit.*

69 *a tempo*

73 *diminuendo* *rall* *ppp* *pizz*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 65: Prelúdio XXI- Prelúdio da Vitória p.2

Prelúdio XXII
PRELÚDIO MOCIDADE ETERNA

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Orlando Frederico
Ano de composição	19??
Tonalidade	Lá m
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ =140)

Tabela 100: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção B	Seção A	Coda
c.1 ao c.66	c.67 ao c.82	c.83 ao c.98	c.99 ao fim (c.106)

Tabela 101: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco Jeté	Acordes	Arco Ricochet
X	X	X	X	X

Tabela 102: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	X
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	X
<i>Glissando</i>	

Harmônico natural	
Harmônico artificial	
Mordente/Trinado	

Tabela 103: Quadro de Recursos técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXII- Mocidade Eterna

Prelúdio repleto de desafios técnicos, tanto no que se refere ao arco quanto à mão esquerda. No entanto, todos estes se constituem-se de técnicas idiossincráticas de violino, por exemplo: arco *Ricochet* e *Jeté*, cordas duplas, intervalos de terças, quintas e sextas.

Os acentos são deslocados em diversos momentos e com isso conferem um toque de suingue brasileiro à peça.

O início do Prelúdio parece ter sido inspirado no Scherzo – Tarantelle de H. Wieniawski:



Figura 66: Scherzo-Tarantelle, Wieniawski

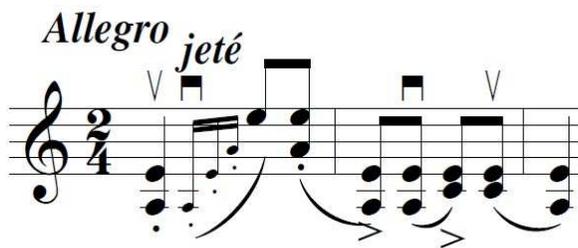


Figura 67: Mocidade Eterna, Valle.

Prelúdio 22
Mocidade Eterna

A Orlando Frederico

Allegro jeté

8 *pizz* *arco*

17 *arco* *pizz* *pizz*

24

32 *arco* *pizz*

41

44

47

53 *arco* *pizz*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 68: Prelúdio XXII- Mocidade Eterna p.1

Musical score for 'Mocidade Eterna' p.2, measures 61-101. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features a variety of textures and articulations:

- Measures 61-67: Chordal accompaniment with occasional sixteenth-note runs. Includes a *pizz* (pizzicato) marking at measure 66.
- Measures 68-73: Rapid sixteenth-note passages, primarily in the right hand.
- Measures 74-78: Continuation of the sixteenth-note texture with some rests in the right hand.
- Measures 79-83: Similar sixteenth-note texture, ending with a natural sign (0) above the final note.
- Measures 84-91: A section marked *arco* (arco) and *pizz*, featuring a mix of chords and sixteenth-note runs.
- Measures 92-100: A section marked *arco* and *pizz*, with a variety of articulations including accents and staccato marks.
- Measure 101: A final measure with a *arco* marking and a natural sign (0) above the note.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 69: Prelúdio XXII- Mocidade Eterna p.2

Prelúdio XXIII
IMPLORANDO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Cláudio Santoro
Ano de composição	1924
Tonalidade	Lá M
Fórmula de compasso	6/8
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Barcarolla</i> (M.M. ♩ = 40)

Tabela 104: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXIII- Implorando

Quadro de Forma Musical

Introdução	Seção A	Coda
c.1 ao c.2	c.3 ao c.24	c.25 ao fim (c.35)

Tabela 105: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXIII- Implorando

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X		X	

Tabela 106: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXIII- Implorando

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	
<i>Glissando</i>	

Harmônico natural	X
Harmônico artificial	X
<i>Mordente/ Trinado</i>	X

Tabela 107: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXIII- Implorando

Segundo Sadie (1994, p.74) o gênero Barcarola constitui:

[barcarolle] Peça em compasso 6/8, com ritmo cadenciado, sugerindo as canções cantadas pelos gondoleiros venezianos. Exemplos famosos são a Barcarolle em fá# maior op.60 (1845), de Chopin, e a barcarola do início do terceiro ato de *Os contos de Hoffmann*, de Offenbach.

Com um título subjetivo, inferir exatamente o significado deste Prelúdio é impossível. A influência romântica e sentimental está contida nele com a indicação *febril* e pelo gênero *barcarola*, comum no período romântico.

Prelúdio 23
IMPLORANDO

A Cláudio Santoro

(Barcarolla)

p

6

11 *f febril*

16 *diminuendo*

21 *calmo*

26

31 *diminuendo*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 70: Prelúdio XXIII- Implorando

Prelúdio XXIV
PRELÚDIO VIVA SÃO JOÃO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	A Issac Stern
Ano de composição	194?
Tonalidade	Mib M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ = 120)

Tabela 108: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXIV- Viva São João

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção B	Seção A	Coda
c.1 ao c.22	c.23 ao c.44	c.46 ao c.62	c.63 ao fim (c.72)

Tabela 109: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXIV- Viva São João

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X		X	

Tabela 110: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXIV- Viva São João

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	X
<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	

Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 111: Quadro de Recursos Técnicos e mão esquerda, Prelúdio XXIV- Viva São João

Neste Prelúdio duas figuras rítmicas predominam: as semicolcheias em *stacatto* que contrastam com as figuras tercinadas.

Prelúdio 24
VIVA SÃO JOÃO

A Isaac Stern

Allegro

The musical score is written in a single system with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 36. The score includes various dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). Performance instructions include accents (*+*), breath marks (*V*), and articulation marks (*z*). There are also first and second endings at measures 10-11 and 16-17. The piece concludes with a final cadence at measure 36.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 71: Prelúdio XXIV- Viva São João p.1

2
41 Viva São João

46 *f* *p* *f* *p*

51 *f* 1ª vez *p* 2ª vez *f*

56 1. 2. *p*

61 *f* *p* *f*

66 *pizz (até o fim)* *p* *f* *p* *f* *p*

71 *f*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 72: Prelúdio XXIV- Viva São João p.2

Prelúdio XXV
A MOCINHA E O PAPUDO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Henrik Szeryng
Ano de composição	194?
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Allegro</i> (M.M. ♩ =120)

Tabela 112: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção A'	Coda
c.1 ao c.52	c.53 ao c.100	c.101 ao fim (c.105)

Tabela 113: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
	X		X	

Tabela 114: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXV- a Mocinha e o Papudo

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	X
Intervalos de oitavas	X

<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 115: Quadro de Recursos Técnicos de mão esquerda, Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo

Um possível diálogo entre a “mocinha” e o “papudo” acontece neste Prelúdio. O termo papudo trata-se tanto de uma ave e também de alguém que fala muito.

Nas duas seções há dois elementos contrastantes que pode embasar esse diálogo. O violinista polonês Jersey Milewsky, no encarte de seu LP de 1999, afirma que: ”Como já se viu noutras peças, tem o sotaque da quadrilha nacional.” Esta quadrilha acontece nos compassos iniciais e se repete em outros momentos da peça. O suingue ocorre graças ao realce do contratempo, que é acentuado. O diálogo ocorre pela primeira vez entre os compassos 10 e 26. Este diálogo acontece entre a voz “cantada” (melódica) e os acordes em *pizzicati* (ou arco alternado com *pizzicato* em alguns momentos específicos) e é enfatizado pelo contraste de dinâmica. A quadrilha e o diálogo, com a ocorrência de variações, revezam-se ao longo da peça.

Prelúdio 25
A MOCINHA E O PAPUDO

A Henrik Szeryng

Allegro

6

12

18

24

30

p

f

pizz

arco

f

p

f

p

a tempo

p

p

pizz

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 73: Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo p.1

2 A Mocinha e o Papudo

36 *arco* *ff sul G* *p* *ff* *p*

42 *ff* *p* *ff* *p*

48 *f* *p*

54

60 *pizz* *ff* *ff pizz*

66 *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *ff*

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 74: Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo p.2

Musical score for 'A Mocinha e o Papudo' p.3, measures 72-102. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions such as *pizz* (pizzicato), *arco* (arco), and *ff* (fortissimo) are present. Fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks (v) are also indicated. The piece concludes with a double bar line at measure 102.

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 75: Prelúdio XXV- A Mocinha e o Papudo p.3

Prelúdio XXVI
PRELÚDIO ACALANTO

Quadro de Informações Elementares

Dedicatória	Esteban Eitler
Ano de composição	194?
Tonalidade	Sol M
Fórmula de compasso	2/4
Andamento (sugestão metronômica)	<i>Andantino</i> (M.M. ♩ = 72)

Tabela 116: Quadro de Informações Elementares, Prelúdio XXVI- Acalanto

Quadro de Forma Musical

Seção A	Seção A'	Seção A''	Coda
c.1 ao c.14	c.15 ao c.28	c.29 ao c.42	c.43 ao fim (c.53)

Tabela 117: Quadro de Formas Musicais, Prelúdio XXVI- Acalanto

Recursos utilizados para técnicas de arco

Arpejo	Escalas	Arco <i>Jeté</i>	Acordes	Arco <i>Ricochet</i>
X	X			

Tabela 118: Quadro de Recursos Técnicos de arco, Prelúdio XXVI- Acalanto

Recursos utilizados para técnica de mão esquerda

Escala Cromática	
<i>Pizzicato</i>	X
<i>Pizzicato</i> de mão esquerda	X
Acordes	X
Intervalos de terças	X
Intervalos de sextas	
Intervalos de oitavas	X

<i>Glissando</i>	
Harmônico natural	X
Harmônico artificial	
<i>Mordente/ Trinado</i>	

Tabela 119: Quadro de Recursos Técnico de mão esquerda, Prelúdio XXVI- Acalanto

Valle (1978, p.60) mostra a origem do conceito de Acalanto:

“Entre os cantos com raízes na África, ordenam-se: o acalanto ou acalento, que vem a ser a *berceuse* brasileira. O chula. O lundu, canção brejeira, como o chula.”

E prossegue:

Um outro gênero muito nosso, derivado de um costume do tempo da escravatura, é nosso *berceuse*, que aqui se chama *acalanto* ou, melhormente, *acalento*. São, em regra, pequeninos trechos, a maioria das vezes com letras próprias para amedrontar crianças, a fim de que durmam depressa. (VALLE, 1978, p.78)

A indicação do uso da *sordina* mostra a preocupação do compositor com o timbre sonoro deste Prelúdio. Como resultado, a presença desses fatores sonoros dos arpejos contínuos, o timbre escuro e velado, e a natureza do gênero acalanto, leva a crer que a melodia deva ser executada de maneira terna, valorizando os arpejos ascendentes e descendentes.

Recomenda-se a utilização de um vibrato tranquilo e cauteloso nas notas mais longas do discurso musical.

Prelúdio 26
ACALANTO

A Esteban Eitler

Andantino

(sordina)

6

11

16

21

+

+

V

V

+

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 76: Prelúdio XXVI- Acalanto p.1

2
26

Acalanto

31

36

42

48

© Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Figura 77: Prelúdio XXVI- Acalanto p.2

Capítulo 4

Questões Interpretativas

De certa forma, há sempre muitos riscos na atitude de escrever sobre alguma obra de arte. Descrever ou explicar uma criação musical pode, até mesmo, parecer algo um tanto quanto pretensioso, principalmente quando esse processo tem como foco a interpretação. Um trabalho de pesquisa sobre uma determinada obra musical é, no entanto uma tentativa de explicá-la, discorrer sobre sua essência, sobre sua relação com o seu criador, e ainda, sobre aspectos históricos, estruturais e estéticos que a envolvem, a fim de buscar um resultado que possa apresentar propostas satisfatórias para sua execução. (FERNANDES, 2004, p.1)

4.1 A Performance

Torna-se necessário neste momento da pesquisa um breve entendimento, uma delimitação do termo *performance*, sobre o qual explorar-se-á no decorrer deste IV capítulo.

Bauman (BAUMAN, 1977 *apud* LANGDON, 2007, p.166), ao discorrer sobre a *performance*, considera esta:

[...] como um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela *performance* é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos. A realização de uma *performance* produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no espectador um olhar não-cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo.

Ainda em referência a esse autor, Langdon (2007, p.168) ressalta a necessidade da interação intérprete-plateia na *performance*. A sensação de estranhamento, ou seja, a experiência a ser vivenciada pela plateia é um elemento integrante dos *atos performáticos*. Cook (2006, p.11) também apresenta esse ponto de vista:

O paradigma contemporâneo dos estudos de *performance* que se desenvolveu primeiramente no contexto dos estudos teatrais e da etnomusicologia, enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da *performance*, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou entre eles e o público.

Em Jakobson (JAKOBSON, 1960 *apud* LANGDON, 2007, p.167) a *performance* é definida seguindo a mesma linha de pensamento:

A *performance* é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. *Performance* é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”, seguindo a definição de Jakobson (1960). A função poética ressalta o modo de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem.

Ao adotar a definição de *performance* estabelecida por esses autores, ou seja, que a interação entre intérprete e plateia constitui-se como essencial, pode-se entender que uma gravação, por exemplo, não pode ser definida como *performance* pois nesse caso a interação, o diálogo, a experiência não acontece.

O termo *performance* aqui utilizado é referente, portanto, a um evento social no qual há contato direto com a audiência na transmissão de uma mensagem poética.

O intérprete, que no presente caso é o músico, constitui a ligação entre a obra e o público. É ele quem transmite a mensagem poética. Primeiramente o músico deve ter contato com as instruções deixadas pelo compositor, ou seja, com a partitura, que, de acordo com Cook constitui o script (COOK, 2006, p. 11-12). Para obter-se um resultado satisfatório na leitura desse script, o intérprete deve ter em

mãos um estudo profundo sobre o criador, o conteúdo, o contexto, enfim, tudo o que possa ser usado para criar uma performance condizente com as intenções da obra. Poder-se-ia traduzir script como “texto”. Entretanto, nas palavras de Cook (2006, p. 11-12):

...O termo “texto” (com suas conotações de autonomia da Nova Crítica e do estruturalismo) é talvez, menos útil do que uma palavra mais caracteristicamente teatral: “script”. Pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um “texto” é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio ideal, que é reproduzido na performance. Por outro lado, pensa-lo como um “script” é vê-lo como um coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana, cuja comunicação à plateia é uma das características da música de câmara (o aspecto de reprodução é geralmente mais perceptível na música sinfônica). (2006, p.11-12)

Encarando a partitura como script, o músico não atuaria tão-somente tocando o que está escrito, mas, acima disso, buscaria interpretar de maneira mais fiel as intenções do compositor, e, nessa relação, devem ser valorizadas todas as informações disponíveis sobre a obra em questão.

4.2 Os Prelúdios em Performance

Este capítulo pretende mostrar o processo adotado pelo autor para a construção da performance dos Prelúdios. A busca pelo entendimento da linguagem do compositor e de como transmiti-la ao público na performance conduziu-se em direção a uma visão sistemática e padronizada de uma apresentação em recital.

Várias apresentações foram realizadas para a construção final do Recital-Palestra com o intuito de entender e aperfeiçoar uma maneira de dialogar com o público em um clima de maior interação e entendimento. Os vários recitais acabaram assumindo o papel de um laboratório de experimentações o que favoreceu a busca de uma melhor forma de transmissão da mensagem artística³⁸.

Elencaram-se aqui, como referência, as ocasiões de apresentação destes recitais “laboratórios”, com seus respectivos repertórios. Nota-se que onde se vê o asterisco ocorreu a primeira execução do referido Prelúdio em performance por este instrumentista. Isso visa demonstrar um princípio de planejamento gradativo de repertório sob o ponto de vista de maior exigência técnica.

³⁸ A intenção deste pesquisador é mostrar como se desenvolveu a interpretação dos Prelúdios, através do estudo instrumental, bibliográfico, do levantamento de informações com a família Valle, que permitiu uma postura de maior confiança e maior conhecimento para a execução das obras.

Paralelamente, o fator “entendimento musical” seguiu uma linha gradativa na execução de determinados Prelúdios, levando em consideração a ideia de domínio técnico e “amadurecimento” artístico:

RECITAL 1	
Título	Recital coletivo de Música de Câmara no Auditório do Instituto de Artes da Unicamp
Local e data	UNICAMP em 22/06/2009
Prelúdios executados	<i>Tico-Tico*</i> <i>Mocidade Eterna*</i> <i>Ao Pé da Fogueira*</i>
Outras peças executadas	Obras de diferentes compositores brasileiros
Músicos participantes	Leonardo Feichas, Júlio Rovigatti
Observações	Parte do Projeto de Iniciação Científica sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Ostergren
RECITAL 2	
Título	Recital de Violino e Violão
Local e data	UNICAMP, 17-05-2011
Prelúdios executados	<i>Batuque *</i> <i>A Porteira da Fazenda *</i> <i>Sonhando *</i> <i>Mocidade Eterna</i>
Outras peças executadas	Obras de diferentes compositores
Músicos participantes	Leonardo Feichas, Bruno Madeira
Observações	Recital realizado como parte da avaliação da disciplina de Performance Musical, MS107- Tópicos Especiais em Práticas Interpretativas, oferecida no primeiro semestre de 2011 pela professora Dra. Maria José Carrasqueira.
RECITAL 3	
Título	Recital de Violino e Piano
Local e data	Recital Universidade Federal de Itajubá, 21-10-2011
Prelúdios executados	<i>Batuque</i> <i>Interrogando o Destino *</i> <i>Requiescat in Pace *</i> <i>Viola Destemida *</i> <i>Pai João *</i> <i>A Porteira da Fazenda</i>
Outras peças executadas	Obras de diferentes compositores
Músicos participantes	Leonardo Feichas, Júlio Rovigatti
RECITAL 4	
Título	Recital de Violino e Piano

Local e data	FUNDEC, Sorocaba, 01-11-2011
Prelúdios executados	<i>Porteira da Fazenda</i> <i>Sonhando</i> <i>Pai João</i> <i>Tico -Tico</i> <i>Batuque</i>
Outras peças executadas	Obras de diferentes compositores
Músicos participantes	Leonardo Feichas, Júlio Rovigatti
RECITAL 5	
Título	Recital de Violino e Piano
Local e data	Conservatório de Pouso Alegre – MG, 07-11-2011
Prelúdios executados	<i>Batuque</i> <i>Porteira da Fazenda</i> <i>Sonhando</i> <i>Viola destemida</i> <i>Requiescat in Pace</i> <i>Interrogando o Destino</i> <i>Pai João</i>
Outras peças executadas	Obras de diferentes compositores
Músicos participantes	Leonardo Feichas, Júlio Rovigatti
RECITAL 6	
Título	Recital-Palestra: Flausino Valle, o Paganini Brasileiro - Aspectos de sua Vida e Obra
Local e data	2º Festival de artes do Instituto Mantiqueira- Itajubá - MG em 01/12/2011
Programação	<ul style="list-style-type: none"> • O primeiro contato com a música de Flausino Valle; • Resumo da pesquisa; • Metodologia; • Contextualização do compositor; • Aspectos de sua vida em diversos prismas (como violinista, compositor, professor, folclorista); • Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só (uma breve análise dos elementos musicais); • Recital constituído exclusivamente por Prelúdios de Valle: <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Repente *</i> ▪ <i>“Requiescat in Pace”</i> ▪ <i>Tirana RioGrandense *</i> ▪ <i>Viva São João *</i> ▪ <i>Acalanto *</i> ▪ <i>Suspiro D’Alma *</i> ▪ <i>Devaneio *</i> ▪ <i>Marcha Fúnebre *</i> ▪ <i>Repente *</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Rondó Doméstico</i> * ▪ <i>Casamento na Roça</i> * ▪ <i>Canto da Inhuma</i> * ▪ <i>Asas Inquietas</i> * ▪ <i>Folguedo Campestre</i> * ▪ <i>Implorando</i> * ▪ <i>Mocinha e o Papudo</i> *
Músicos participantes	Leonardo Feichas
RECITAL 7	
Título	Recital-Palestra: Flausino Valle, o Paganini Brasileiro - Aspectos de sua Vida e Obra
Local e data	LITERACIA - Livraria, Sebo e Cia: Encontros e Desencontros Filosóficos - São José dos Campos/SP em 29/03/2012
Programação	<p>Palestra sobre Flausino Valle:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O primeiro contato com a música de Flausino Valle; • Resumo da pesquisa; • Metodologia; • Contextualização do compositor; • Aspectos de sua vida em diversos prismas (como violinista, compositor, professor, folclorista); • Os 26 prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só (uma breve análise dos elementos musicais); • Recital constituído exclusivamente por Prelúdios de Valle: <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Brado Íntimo</i> ▪ <i>Sonhando</i> ▪ <i>A Porteira da Fazenda</i> ▪ <i>“Requiescat in Pace”</i> ▪ <i>Viola Destemida</i> ▪ <i>Pai João</i> ▪ <i>Suspiro D’Alma</i> ▪ <i>Devaneio</i> ▪ <i>Marcha Fúnebre</i> ▪ <i>Repente</i> ▪ <i>Rondó Doméstico</i> ▪ <i>Canto da Inhuma</i> ▪ <i>Asas Inquietas</i> ▪ <i>Ao Pé da Fogueira</i> ▪ <i>Folguedo Campestre</i> ▪ <i>Prelúdio da Vitória</i> *
Músicos participantes	Leonardo Feichas
RECITAL 8	
Título	Recital de Mestrado
Local e data	UNICAMP, 31-05-2012
Prelúdios	<i>Batuque</i>

executados	<i>Tico-Tico</i> <i>Brado Íntimo</i> <i>Marcha Fúnebre</i> <i>Sonhando</i> <i>Rondó Doméstico</i> <i>Asas Inquietas</i> <i>A Porteira da Fazenda</i> <i>Tirana RioGrandense</i> <i>Mocidade Eterna</i>
Outras peças executadas	Santoro, Schnittke, Guerra-Peixe
Músicos participantes	Leonardo Feichas, Júlio Rovigatti
Observações	Recital de Mestrado, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.
RECITAL 9	
Título	Recital Violino e Piano
Local e data	Espaço Cultural da Igreja Presbiteriana Jardim Guanabara, 01-09-2012
Prelúdios executados	<i>Batuque</i> <i>Marcha Fúnebre</i> <i>A Porteira da Fazenda</i> <i>Mocidade Eterna</i>
Outras peças executadas	Obras de diferentes compositores brasileiros
Músicos participantes	Leonardo Feichas, Júlio Rovigatti
RECITAL 10	
Título	Recital – Palestra: <i>Flausino Valle, The Brazilian Paganini: his life and composition for the violin</i> no symposium <i>Fourth International Symposium on Latin American Music “Complexities of Cultural Representation in the Performance of Latin American Music</i>
Local e data	Universidade do Arizona, Tucson, em 24, 25 e 26 de Janeiro de 2013.
Programação	<p>Palestra sobre Flausino Valle:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O primeiro contato com a música de Flausino Valle; • Resumo da pesquisa; • Metodologia; • Contextualização do compositor; • Aspectos de sua vida em diversos prismas (como violinista, compositor, professor, folclorista); • Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só (uma breve análise dos elementos musicais); • Recital constituído exclusivamente por Prelúdios de Valle: <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Batuque</i> ▪ <i>Tico-Tico</i> ▪ <i>Pai João</i> ▪ <i>Sonhando</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>A Porteira da Fazenda</i> ▪ <i>Requiescat in Pace</i> ▪ <i>Mocidade Eterna</i>
Músicos participantes	Leonardo Feichas

Tabela 120: Recitais realizados

É importante notar que a realização dessa série de recitais, além de trazer uma grande familiaridade com o material musical em situação performática, traz também intimidade com a execução solo, muito diferenciada da executada em companhia de outros músicos.

A execução de uma peça para violino desacompanhado mostra-se totalmente distinta da execução de uma obra para violino com acompanhamento. Em uma peça acompanhada há a necessidade de uma interação, uma comunhão entre os participantes em um importante processo de sinergia musical. Já a experiência de se tocar desacompanhado expõe o violinista no centro das atenções, tornando-o completamente vulnerável, o que gera desafios técnicos e acústicos e estes, quando superados, produzem conseqüentemente o prazer e a sensação de gratificação ao vencer tais desafios.

Segundo Wang (2005, abstract):

Obras sem acompanhamento constituem um grande desafio para os violinistas. O violino foi originalmente idealizado para ser tocado com o apoio de outros instrumentos. Além disso, os compositores têm desenvolvido várias técnicas avançadas para enriquecer suas composições para violino solo, como por exemplo, para criar efeitos polifônicos ou para mostrar as capacidades do instrumento ou a virtuosidade do intérprete. Por conseguinte, esses trabalhos têm ficado conhecidos por seus desafios técnicos. Um violinista, portanto, encara demandas pouco usuais e tensões quando tem que tocar obras para violino solo em uma sala de concerto e pode também usar essas peças para gratificação musical e rigoroso estudo pessoal.³⁹

E Wang (2005, p.1) segue:

Isso porque o violino é, por natureza, um instrumento que toca somente uma linha melódica, formulado primeiramente para ser ouvido com o acompanhamento de outros instrumentos. Conseqüentemente os violinistas são treinados principalmente para tocar com o apoio de outros músicos. A música desacompanhada chega à limites menos usados da técnica do violino, aumenta as capacidades polifônicas do instrumento, demanda inquebrantável concentração do intérprete e expõe as fraqueza de um intérprete “menor” que normalmente estariam escondidas pelo acompanhamento. Além de todas essas questões, uma das primeiras motivações para um compositor escrever música para violino desacompanhado é dar a oportunidade de mostrar virtuosidade. É mais provável, portanto, que ele inclua obstáculos para efeito de virtuosidade

³⁹ Unaccompanied works provide a great challenge for violinists. The violin was originally designed to be performed with the support of other instruments. In addition, composers have developed various advanced techniques to enrich their solo violin compositions, for example to create polyphonic effects or to showcase the instrument’s capabilities or a performer’s virtuosity. Thereby, these works have become known for their technical challenges. A violinist thus faces unusual demands and stresses when performing solo violin works alone on the concert stage and may also use these pieces for musically gratifying and rigorous personal study. (tradução Leonardo Feichas)

nesse gênero musical.⁴⁰

Primeiramente, em um recital solo não há a interação com um parceiro ou grupo, sendo a responsabilidade da transmissão da mensagem musical inteiramente deste único músico. A necessidade de sincronismo entre o grupo, portanto, desaparece, prevalecendo as decisões do executante solo.

Questões que se relacionam à apropriação do som no ambiente e ao posicionamento no palco são alteradas. A projeção sonora em uma sala de concerto, ou seja, a maneira como o som produzido pelo instrumento é propagado no ambiente, é modificada devido à pouca massa sonora que se obtém somente com um violino, e isso também deve ser pensado pelo executante. Na obra de Valle, neste tipo de ambiente de concerto, partindo do pressuposto que o compositor concebeu os Prelúdios para serem obras autônomas⁴¹, houve necessidade de uma atenção em trechos musicais nos quais, por exemplo, o violino realiza simultaneamente a melodia e o acompanhamento – ou seja, na necessidade de se enfatizar a linha melódica e ainda assim projetar satisfatoriamente as notas que funcionam como base harmônica. Espera-se uma especial atenção para a reverberação de cordas soltas e *pizzicati* que soam como preenchimento harmônico; tais notas que não fazem parte da melodia principal, mas que funcionam como acompanhamento desta e como seu reforço tonal. No Prelúdio XIV- *Canto da Inhumana*, os *pizzicati* de mão esquerda, indicados no pentagrama inferior da partitura, não constituem apenas um ornamento, mas sim um reforço harmônico de intensa reverberação:

⁴⁰ Unaccompanied violin works provide a special challenge for violinists. This is because the violin is, by nature, a single-line instrument, designed primarily to be heard with the accompaniment of other instruments. Consequently, violinists themselves are primarily trained to perform with the support of other musicians. Unaccompanied music touches on the less-used fringes of violin technique, stretches the polyphonic capabilities of the instrument, demands unrelieved concentration from the performer, and exposes weaknesses of a lesser performer that might normally be hidden by accompaniment. In addition to all of these things, one of the primary motivations for a composer to write unaccompanied violin music is to provide an opportunity for virtuoso display. He is therefore more likely to include obvious hurdles for virtuoso effect in this genre of music. (Tradução de Leonardo Feichas)

⁴¹ Sem acompanhamento harmônico de um segundo instrumento. Valle adiciona diversos elementos como *pizzicati* e cordas duplas para gerar a harmonia e demonstrar que o violino é autônomo. A preferência de uso de tonalidades que empregam as cordas soltas do instrumento é uma característica marcante, pois com esse procedimento há a possibilidade do uso de cordas soltas como pedal harmônico.

Figura 78: Prelúdio XIV- Canto da Inhuma: escrita em dois pentagramas e pizzicato como preenchimento harmônico.

No Prelúdio I - Batuque, o emprego de três cordas simultâneas gera um efeito de melodia acompanhada, sendo a IV corda do instrumento soando como um pedal harmônico⁴²:

Figura 79: Prelúdio I – Batuque: IV corda como pedal harmônico.

⁴² Valle indica, neste momento, que esta passagem seja executado no talão, ou seja, na região do arco onde a crina é mais dura, gerando um som mais rústico, sonoro e reverberante.

Referente ao posicionamento de palco durante a execução da obra de Flausino Valle, a interpretação do Prelúdio XIV- *A Porteira da Fazenda*, por exemplo, levanta questões logísticas. Ainda fora do âmbito musical já há escolhas a serem tomadas, como a forma que esse Prelúdio deve ser interpretado: em pé, ou sentado? A dúvida surge pois Valle indica na partitura *Alla guitarra*, indicando que o violino seja tocado como um violão, mais precisamente como uma viola caipira. Logo, acredita-se que a posição sentada seja a mais indicada. Outra dificuldade, ainda na logística de movimentos, é a tríade de alternância entre posição normal (p.n.), *Alla guitarra* e o movimento com o arco simulando o abrir e fechar da porteira. Mais um indício que a posição sentada é uma solução, já que assim, após os dois primeiros compassos no qual a porteira se abre, o arco pode ficar apoiado no colo ou em uma superfície próxima, dando maior liberdade para os dedos da mão direita dedilharem as cordas, produzindo as alternâncias entre p.n. e *Alla guitarra*, e assim, ao final, o arco estará acessível para o rápido retorno às cordas para finalizar o Prelúdio com o fechar da porteira. Chegou-se a uma conclusão do posicionamento do arco no colo ao longo de experimentações durante os recitais realizados. No momento do Prelúdio em que se executava *Alla guitarra*, houve uma certa dificuldade referente ao posicionamento do arco. Primeiramente, optou-se por colocá-lo em cima dos joelhos. A partir de um incidente em *performance*, onde o arco escorregou do colo, buscou-se outra solução a fim de evitar este constrangimento. Uma solução encontrada foi o posicionamento do arco numa cadeira. No entanto, com esta opção há uma quebra do fluxo musical quando o intérprete desloca seu braço para pegar o arco. Entretanto, foi observado que nos recitais no qual o Prelúdio foi executado na posição sentada e com o arco apoiado no colo, preservou-se a unidade musical/gestual já que o acesso ao arco no colo se dá mais naturalmente.

4.3 A interação Intérprete-Público dos Prelúdios

Como evidenciado no item 4.1 desse capítulo, o papel do instrumentista vai além daquele de apenas executar a obra como está escrita na partitura; espera-se uma maior interação através do diálogo verbal do intérprete com público para que a transmissão do conteúdo seja decodificada e assimilada pelo ouvinte.

No caso de Valle, a interação com a plateia faz-se de uma forma ainda mais particular. Os Prelúdios são repletos de influências e inspirações advindas de conteúdos extra-musicais (que remetem à situações que podem ser algumas vezes estranhas ao ouvinte), frequentemente até mesmo

constituindo obras descritivas ou programáticas.⁴³

Devido ao “excesso” de informações extra-musicais ou do caráter programático de alguns Prelúdios, muitas vezes a explicação (oral ou mesmo escrita) a respeito do conteúdo é necessária para que o público tenha ferramentas para construir sua compreensão. Dessa forma, o intérprete deve construir sua performance não somente sobre a interpretação musical e gestual dos Prelúdios, como deve também buscar transmitir o conteúdo programático sugerido por Valle. Essa relação pode ser evidenciada a partir do fato de que cada Prelúdio possui um título⁴⁴ e uma dedicatória que, de alguma maneira, se referem a uma situação ou sentimento, e estão relacionados com o discurso musical⁴⁵.

Uma categorização dos Prelúdios através da relação título–dedicatória–discurso musical ilustra a possível natureza programática da música.

Seguem duas possíveis ilustrações para esta proposta:

- **A relação título - discurso musical;**
- **A relação dedicatória - discurso musical;**

Quanto aos aspectos técnicos e estilísticos empregados em cada Prelúdio identificam-se as seguintes observações:

- **O uso de escrita com indicações não convencionais na literatura do instrumento;**
- **A combinação de diferentes técnicas para gerar efeitos especiais;**
- **O emprego de técnicas e ritmos importados de outros instrumentos;**
- **Formas musicais estruturadas de maneira a descrever rituais/festas/danças;**
- **Tema baseado em canção folclórica;**
- **Tema inspirado na música erudita ocidental;**
- **Sentimentos pessoais do compositor;**
- **Prelúdio com provável licença poética.**

⁴³ “A música programática, que se confronta com a MÚSICA ABSOLUTA, distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos. (...) As seis sonatas bíblicas de Kuhnau (1700) são precedidas, cada uma, por um sumário do que a música pretende transmitir, e os “programas” dos concertos *As quatro estações*, de Vivaldi, estão contidos em sonetos anexados à música. (...)” (SADIE, 1994, p.636)

⁴⁴ Como citado no segundo capítulo, no item 2.2 Os Prelúdios de Flausino Valle: “Pode-se perceber, em relação à temática, que esse grupo de Prelúdios, de certa forma, trata de dois ambientes: por um lado se vislumbra um universo mais particular de Valle, ligado às suas emoções, e por outro lado, um universo mais amplo: o da música popular, do folclore, da paisagem mineira” p.28.

⁴⁵ Em alguns dos Prelúdios, tanto a relação título–conteúdo musical quanto dedicatória–conteúdo musical ficaram obscuras em seu significado.

Notável entre os Prelúdios, no sentido de abranger quase a totalidade das relações e itens elencados anteriormente, está o Prelúdio XIV-A *Porteira da Fazenda*. Este Prelúdio apresenta a **relação título-discurso musical, relação dedicatória-discurso musical, emprego de técnicas e ritmos importados de outros instrumentos e a combinação de diferentes técnicas para gerar efeitos especiais.**

A dedicatória do Prelúdio a Villa-Lobos, compositor que ofereceu atenção especial à composição de obras para violão que valorizam aspectos nacionais, deu-se neste Prelúdio, provavelmente, pelo fato de esta composição ser uma das obras em que Valle utiliza a técnica *Alla guitarra*, por meio da qual o violino assume a função de uma viola caipira ou de um violão.

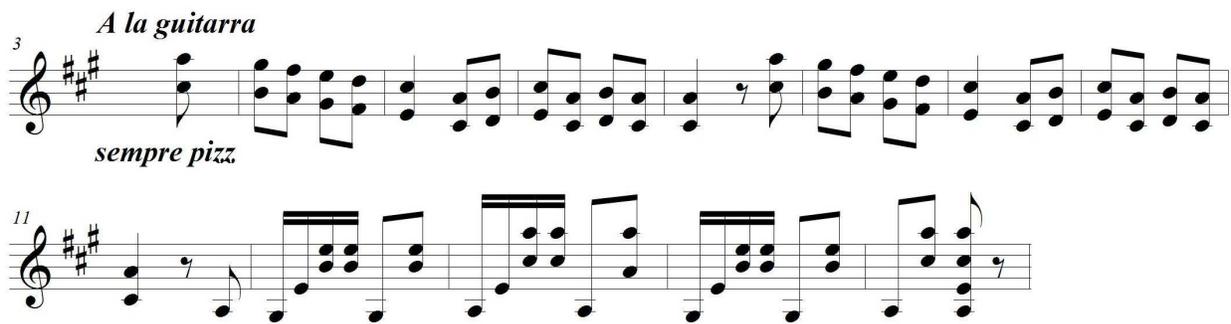


Figura 80: Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda: técnica *Alla guitarra*

Há também em comum, entre Flausino Valle e Villa-Lobos, o elemento descritivo que acontece, por exemplo, na Bachiana Brasileira n.2 (“O Trenzinho do Caipira”), na qual há a imitação do movimento de uma locomotiva. No Prelúdio de Valle a descrição simbólica da Porteira da Fazenda está contida no discurso musical. Para a representação da abertura e fechamento da porteira, consultou-se seu Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza⁴⁶, que assim diz:

Calca-se o arco de uma maneira toda especial, a fim de imitar o ranger da porteira, o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moirões, para que se bate com os polegares das mãos esquerda e direita, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino.

Como já mencionado, o efeito sugerido pelo compositor é realizado com um som ruidoso produzido pela pressão excessiva do arco na corda (*overpressure*). O emprego do *overpressure* com toda a crina na região mais próxima a do espelho produz ruídos mais graves, sem altura definida. O efeito sonoro do abrir e fechar a porteira fica por conta do *glissando*, através do uso incomum desta

⁴⁶ VALLE, Flausino. Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza: Catálogo. Belo Horizonte, s.d.

técnica tradicional, com objetivo mais simbólico do que musical. Segundo Strange (2001, p.79):

O *glissando* é um dos sons mais idiossincráticos que instrumentos de cordas podem produzir. Um de seus primeiros usos foi como um efeito especial por Carlo Farina em uma composição de 1627, *Capriccio Stravagante*. A partitura pedia *col legno* e *sul ponticello* e também por *glissando* para representar cães latindo, gatos miando, e galos cantando. O *glissando* de arco tradicional é usualmente feito por um dedo correndo em uma velocidade bastante rápida. *Glissandi* lentos são raros, já que o efeito funcionava somente como um adorno do som.⁴⁷

O efeito de percussão no tampo do instrumento representa a batida da porteira nos moirões⁴⁸. De acordo com a citação, Valle descreve como deve soar a batida e como deve se dar sua execução. Segundo ele, com o polegar da mão direita, a primeira batida deve acontecer no tampo do instrumento, próximo à primeira corda. Já a segunda batida deve acontecer no fundo do instrumento com o polegar esquerdo.

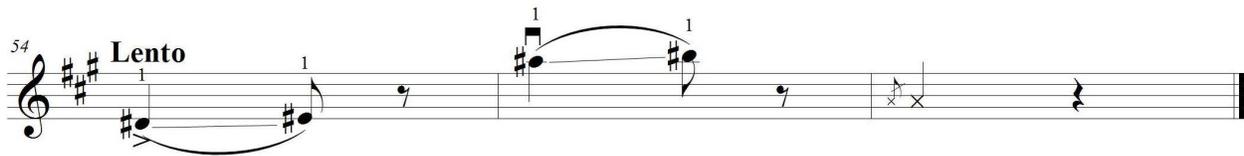


Figura 81: Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda: efeito da porteira

Confirmando mais uma vez a afirmação já observada anteriormente, nesse Prelúdio, observa-se o ritmo típico da viola caipira. Através do cruzamento de dados, no trecho que é indicado para ser executado *Alla Guitarra*, identifica-se a influência do ritmo de *batuque de viola* (informação verbal obtida em conversa com o violeiro Ivan Vilela). Assim, pode-se concluir que o ritmo deve ser executado acentuando-se as duas últimas semicolcheias do primeiro tempo. É possível que essa informação seja evidente para quem está familiarizado com a linguagem desse gênero musical e, por essa razão, Valle não indica acentuação:

⁴⁷ “The glissando is one of the most idiosyncratic sounds that stringed instruments can produce. One of its first uses was as a special effect by Carlo Farina in a 1627 composition, *Capriccio Stravagante*. The score called for *col legno* and *sul ponticello* as well as *glissandi* to depict barking dogs, yowling cats, and crowing roosters. The traditional arco glissando is usually made by one finger traveling at one speed, fairly fast. Slow glissandi were uncommon, since the effect functioned only as a pitch embellishment.” (Tradução Leonardo Feichas)

⁴⁸ Moirões trata-se de uma estaca ou esteio de madeira que se utiliza na construção de uma cerca de uma fazenda. Quando a porteira da fazenda fecha ela bate e tranca no moirão.

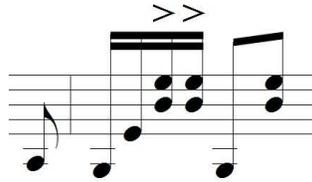


Figura 82: *Prelúdio I - Batuque: ritmo de batuque de viola*⁴⁹

Por se tratar de um Prelúdio sobre o qual se tem grande quantidade de informações, foi investigada uma maneira sistematizada de compartilhar com o público detalhes das técnicas e efeitos musicais contidos nesta peça, para seu melhor entendimento e apreciação:

1. A explanação sobre a característica descritiva, o temperamento nacional e a influência de Villa-Lobos neste Prelúdio;
2. Demonstração de:
 - a) técnicas não comuns ao repertório tradicional da literatura violinística, como a representação do ruído da abertura da porteira através da técnica *overpressure* utilizada como busca do compositor por uma variedade timbrística;
 - b) O uso incomum do *glissando*;
 - c) A técnica de percussão no instrumento;
 - d) Combinação dessas três técnicas como efeito descritivo da ação da Porteira;
 - e) O emprego do ritmo de *batuque de viola*, com o violino na posição *Alla guitarra*, acentuando as duas últimas semicolcheias do primeiro tempo.

No Prelúdio I – *Batuque* identifica-se a **relação título-discurso musical** aliada às **formas musicais estruturadas de maneira a descrever rituais/festas/danças** quando se compara este Prelúdio com a descrição de Mário de Andrade de um batuque. Segundo Andrade (1989, p. 53 e 54), o batuque é constituído de uma introdução ou prelúdio que se chama *baixão* e é executado pelo violeiro. Andrade comenta como um batuque era realizado, fornecendo informações sobre a forma de execução das duas seções (A e A’):

Formando o círculo, segundo uma descrição que temos presente, saltam para o meio dele dois ou três pares, homens e mulheres e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, acompanhado de um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Estes movimentos aceleram-se, conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e em breve se

⁴⁹ Este exemplo tem como finalidade mostrar o acento nas duas últimas duas semicolcheias do primeiro tempo de cada compasso deste Prelúdio, sendo estes acentos meramente ilustrativo e não sendo original.

admira um prodigioso saracotear de quadris que chega a parecer impossível poder-se executar sem que fique deslocados os que a ele se entregam.

Essa descrição evidencia o conhecimento de Valle sobre o ritual Batuque, já que ele segue coerentemente os momentos da dança. A introdução, em *pizzicati*, representa o chamado *baixão* que é executado pelo violeiro:

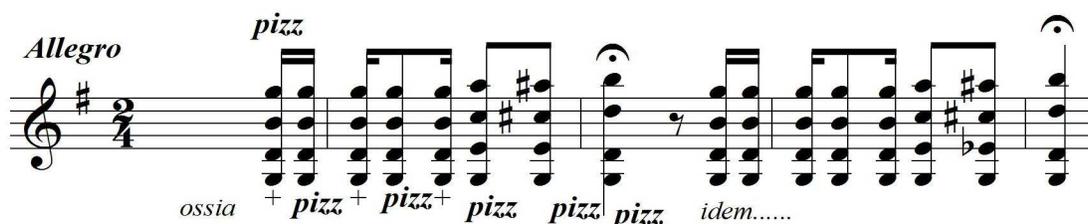


Figura 83: Prelúdio I – Batuque: Introdução em pizzicato representando o 'baixão'

Depois, há o primeiro momento em que os casais começam a dançar, representado pela seção A, e no segundo momento, seção A', o batuque em *prestíssimo*, com a adição elementos percussivos como *pizzicati* de mão esquerda e arco *ricochet*.

No Prelúdio XVI- *Requiescat in Pace* (expressão em latim que significa “que ele/ela descanse em paz”) há a **relação dedicatória - discurso musical** à memória de sua mãe: “À Memória de minha saudosa mãe Maria Augusta de Campos Valle.” (VALLE, manuscrito dos Prelúdios).

No que tange à **relação título – discurso musical**, encontra-se essa relação quando se parte da conclusão do pesquisador Alvarenga (1993, p.52) referente ao *status* em que os *pizzicati* atingem em Valle: “Nos Prelúdios o timbre do *pizzicato* atinge um “status” de elemento linguístico.” A realização do efeito do badalar dos sinos através dos *pizzicati* transforma-se em linguagem, em sintonia com o título da obra.

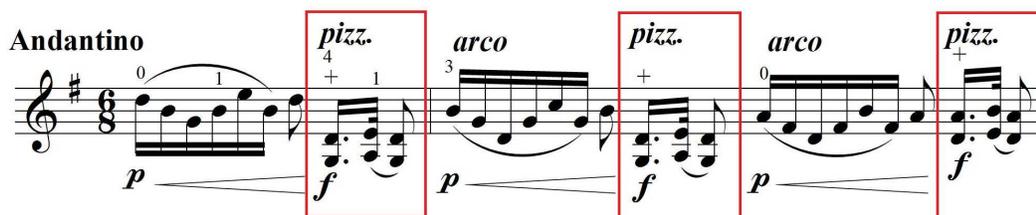


Figura 84: Prelúdio XVI- Requiescat in Pace: Pizzicati representando os sinos

Neste Prelúdio, o badalar dos sinos é realizado inteiramente com *pizzicatti* de mão esquerda.

Já a **relação título - discurso musical**, no Prelúdio VI- *Marcha Fúnebre*, entende-se que está no sentido de transmitir um caráter sóbrio e solene de uma marcha, em métrica binária, com uma execução bem emotiva na qual se busca valorizar a alternância entre as duas vozes do Prelúdio. “*Marcha Fúnebre* brotou-lhe em súbita inspiração, em um momento de dor, quando carregava o caixão de sua muito querida mãe.” (BRAGA, 1957)

No que se refere a **sentimentos pessoais do compositor** transferidos para o pentagrama, tem-se o Prelúdio II- *Suspiro d’Alma*, que segundo Braga (1957): “...é uma confissão de amor, ou talvez, quem sabe, uma lembrança de seu primeiro caso amoroso.” Ainda inserido nesta característica pode-se indicar o Prelúdio IV- *Brado Íntimo*, que reflete um sentimento de natureza pessoal. O *Andantino* revela um sentimento íntimo de difícil interpretação devido às constantes indicações de *Calmo* e *Impetuoso*. A estrutura formal não rígida, assim como o uso de fermatas, faz com que a peça adquira um caráter livre.

No Prelúdio III- *Devaneio* observa-se como principal característica um **tema baseado em canção folclórica**. A peça é baseada na canção *Escravos de Jó*. Em alternância entre as duas vozes do Prelúdio, revela-se a inspiração nesta canção. De certa maneira, nota-se também **sentimentos pessoais do compositor**, já que o devaneio da infância certamente é referente à canção *Escravos de Jó*.

No Prelúdio X- *Interrogando o Destino*, depara-se com um exemplo do que se denomina **Prelúdio com provável licença poética**. O termo licença poética é usado aqui no sentido de inferir sobre seu significado, ou seja, constitui uma suposição. Como não há explicações nas anotações de Valle sobre a relação dos títulos na maioria dos Prelúdios, inclusive deste, tomou-se a liberdade de se inferir a **relação título - discurso musical**. Assim surgem questionamentos: neste Prelúdio em questão, seriam as fermatas pontuações com intuito de indagar algo sobre o destino, ou alguma exclamação contundente diante da fatal inevitabilidade do destino? Partindo-se dessa hipótese, as frases e semifrases com fermatas, seriam várias afirmações, muitas delas repetidas (como quando acontece o ritornelo), com apenas uma pergunta, que é representada pelos harmônicos ársicos⁵⁰. As indicações de *Tenuto* nos harmônicos talvez revele a intenção do compositor de mostrar uma diferenciação de caráter entre as frases que contrastam entre si, como a dualidade afirmação/questionamento. Se pensa-se assim,

⁵⁰ Arsís: Termo da antiga métrica grega, significando, literalmente, elevação. Opunha-se desde então, a **thesis** (posição), que traduzia o tempo “no chão”, o repouso. A Idade Média inverteu esses sentidos; mas, nos tempos modernos, recuperou-se a ideia primitiva. Assim, “ársico” é o que sobe, o que esta “no ar”; “tético”, o que desce ou esta em baixo- isto é, o tempo forte, de repouso. Essas duas noções comandam toda a sintaxe musical, e marcam presença dentro de cada compasso, nas alternâncias de tempos fortes e fracos. (HORTA, 1985, p.22)

a seção B pode ser interpretada como um pensamento que liga a seção A com sua repetição. E seguindo nessa linha, como seria a interpretação dessa visão musical? Como seria uma diferenciação entre as afirmações e questionamento que permeiam a peça?

A mudança de andamento pode ser um indício que respalde essa teoria, *moderato-lento-moderato*. Como a 3ª seção é o *moderato*, o momento no qual acontecem as afirmações e questionamentos dentro da peça, Valle termina o Prelúdio ciente da “resposta” da interrogação, pois a codeta em *ff* e *a tempo*, tem o caráter afirmativo semelhante ao início da peça.

No Prelúdio V- *Tico-Tico*, a **relação título-discurso musical** é evidenciada pelo efeito criativo do imitar do Tico-Tico com harmônicos artificiais na *coda*.



Figura 85: Prelúdio V – *Tico-Tico*: Representação do Tico-tico

Nesta peça pode-se identificar também a **relação dedicatória-discurso musical**. Marcos Salles (1885-1865), violinista/compositor assim como Valle, tinha a fama de resolver os problemas de arco dos violinistas: “O forte de Marcos Salles era o arco. Resolvia os problemas de todo violinista que quisesse ouvir os seus conselhos” (MILEWSKI, 1999). Partindo desse pressuposto, infere-se que a complexa execução da técnica de arco empregada aqui (*ricochet arpejado*) possa ser uma referência a Marcos Salles. Outra possibilidade, ou talvez adicionando-se a ela, é a referência ao capricho n.1 de Nicolò Paganini.

O Prelúdio XII- *Canto da Inhumana* ilustra a **relação título - discurso musical** pois, segundo Valle (1978, p.9), trata-se de um diálogo entre aves macho e fêmea:

Nossos violeiros possuem ritmos inusitados e desconhecidos, acordes que as regras acadêmicas proscurem mas que os ouvidos aceitam. E só o violeiro nascido nos impérvios sertões é capaz de executar, com impecável maestria, a belíssima toada, tão comum entre eles: O Canto da inhumana, em que arremedam ora o macho, ora a fêmea, ora o casal dessa irrequieta ave, que anda em bandos, cujo canto é tão interessante. Fiz uma transcrição dessa música para violino e creio ser o primeiro a trazê-la para o pentagrama; escrevi em duas pautas, como no piano, representando a de baixo o acompanhamento, que é feito em *pizzicati* da mão esquerda. Faz

parte da minha coleção de Vinte e Três Prelúdios para violino só, constituindo, esse, o n XII.⁵¹

Chama a atenção também o uso de escrita com indicações não convencionais na literatura do instrumento pela escrita em dois pentagramas. Na introdução, a técnica *Alla guitarra* representa uma toada sertaneja:



Figura 86: Prelúdio XII- Canto da Inhuma: escrita em dois pentagramas representado uma toada sertaneja

O Prelúdio XX- *Tirana RioGrandense* identifica-se, da mesma forma que o Prelúdio I- *Batuque*, como **formas musicais estruturadas de maneira a descrever rituais/festas/danças**. Trata-se de uma dança com sapateado e insinuações entre os casais na qual há alternância de comunicação e troca de olhares num momento lento, e uma parte mais movida na qual inicia-se a dança. Esses dois momentos estão contidos no Prelúdio, sendo o *Recitativo* o momento de insinuação e o *Allegro*, em métrica binária-composta, o momento que caracteriza a dança. Neste Prelúdio há também **a relação dedicatória - discurso musical**, já que a melodia é baseada em um tema musical de Renato Almeida, musicólogo e folclorista brasileiro. Valle (1978, p.89) descreve uma Tirana e mostra sua inspiração em Renato de Almeida:

É dança sapateada e canção solista. Diz um autor que é ela açoriana. Comum não só nos Estados sulinos, como no Brasil central, por exemplo a Bahia, em que os senhores de engenho tomavam parte, “fazendo prodígios com botas e esporas”. As esporas retinindo, é como se fossem um instrumento de percussão.

No Rio Grande do Sul é uma dança de par solto, com sapateados, acompanhada por viola e canto, alternando-se este com a dança.

Renato Almeida, em sua estupenda *História da Música brasileira*, página 81, exhibe uma belíssima, a qual, *data vênua*, aproveitei e fiz dela uma adaptação para violino só, e que constitui o Prelúdio no. XX, de minha coleção de XXIII.

Tem-se no Prelúdio XVIII- *Pai João* uma possível característica das **formas musicais**

⁵¹ Nessa época Flausino Valle ainda não havia escrito todos os 26 Prelúdios.

estruturadas de maneira a descrever rituais/festas/danças, e que neste caso ilustra uma batucada e festividade com fogos de artifício. A imitação da batucada é realizada no tampo do violino (há uma nota do autor ao final da página impressa com uma orientação de como realizar este efeito) e a realização da queima dos fogos é feita por meio de um *glissando* descendente entre duas notas em harmônicos artificiais combinado com a percussão no tampo do instrumento, resultado da **combinação de diferentes técnicas para gerar efeitos especiais**.

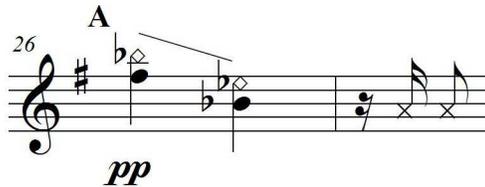


Figura 87: Prelúdio XVIII – Pai João: Fogos de artifício

O estouro de fogos de artifício possui uma característica natural cuja sonoridade, após o estampido inicial, perde força e o som se esvai aos poucos. Uma forma encontrada para a realização deste efeito é executar o *glissando* descendente de forma que a nota inicial seja mais sonora que a final. O *glissando* praticamente não chega até a essa última nota, mas apenas sugere o som de chegada. A percussão, que representa o estouro dos fogos, é executada com duas batidas, a primeira no tampo, e a segunda no fundo do instrumento.

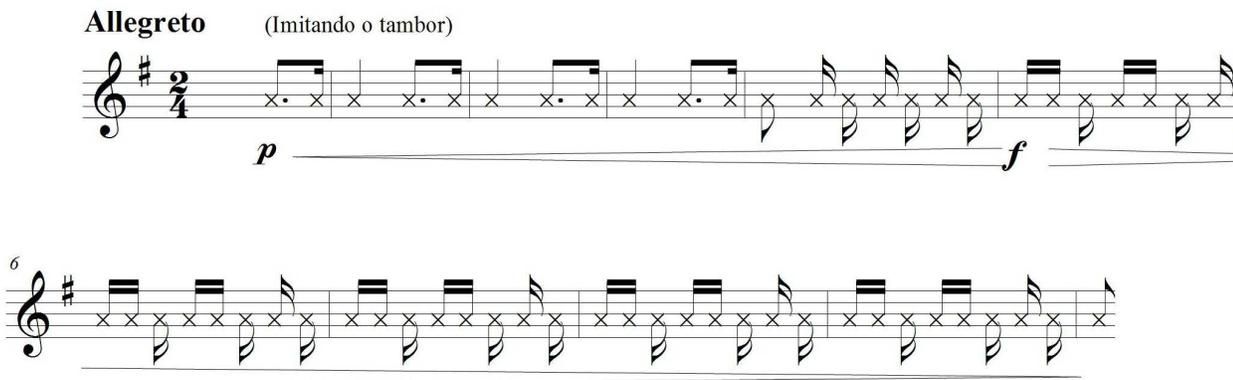


Figura 88: Prelúdio XVIII – Pai João: Imitação de tambor

Valle⁵² afirma: “Traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater debaixo, e com a mão direita bate-se em cima, no tampo, próximo ao braço, do lado da prima.

⁵² VALLE, Flausino. Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza: Catálogo. Belo Horizonte, s.d.

Conservando-se o violino na posição normal.”

Com essa orientação, citada de maneira mais extensa pelo autor ao final da página da partitura manuscrita, a imitação de um tambor no violino é relativamente clara, porém estimula questionamentos e experimentações. Ao ferir o tampo do instrumento com a ponta do indicador da mão direita e o fundo do instrumento com a polpa do polegar da mão esquerda produz-se um som mais definido em alturas diferentes, como se estivesse tocando um tambor em lugares que produzem sons com diferentes alturas e timbres, ou seja, na borda do tambor onde é “duro” e no centro do tambor onde é mais “mole”. Assim, o intérprete terá liberdade de encontrar sua maneira pessoal e criativa de realizar este efeito, tendo-se em mente a natureza percussiva do tambor. Encontra-se também **o uso de escrita com indicações não convencionais na literatura do instrumento**, na escrita em dois pentagramas com alternância entre melodia e percussão.

Figura 89: Prelúdio XVIII- Pai João: escrita em dois pentagramas

Já no Prelúdio XI- *Casamento na Roça* ocorre **o uso de escrita com indicações não convencionais na literatura do instrumento** quando se refere, por exemplo, o uso do $\frac{1}{4}$ de tom. A determinação do uso dos dedos indicador e médio da mão direita para a execução dos *pizzicatti* resulta em uma execução mais fluída e musical. A alternância entre l.n. (lugar normal) e *sul tastiera*, na *coda* deste Prelúdio, mostra uma busca por variedade timbrística.

O Prelúdio VIII- *Repente* se enquadra na categoria **formas musicais estruturadas de maneira a descrever rituais/festas/danças**. A imitação das vozes em forma de desafio musical é explicada por Valle (1978, p.87):

O desafio vem a ser um diálogo, cantado, em que dois poetas se digladiam, fazendo perguntas enigmáticas ou contando valentia de parte à parte; no primeiro caso, termina quando um deles não acha saída para uma rima difícil, provocando hilaridade na assistência; no segundo, a coisa

vai se esquentando, até que entra *familia* no meio dos versos e o mais certo é acabar com cacetadas: a lapana brilha no ar, e os tiros das garruchas substituem as últimas rimas.

E segue:

A versalhada é sempre acompanhada à viola. E o último verso de cada quadra serve de início à seguinte. Quem quiser uma farta colheita deles, basta ler *Os cantadores*, de Leonardo Mota. Entre uma estrofe e outra, os cantadores ficam temperando a viola, numa espécie de harpejado, o que dá tempo para o preparo da resposta. Este pequenino trecho de música intermediário é denominado *rojão* ou *baião*.

A relação título - discurso musical é evidente quando se tem acesso a esta descrição no que se refere a um diálogo cantado. Pode-se inferir na estrutura da peça que cada sujeito do diálogo está representado nos limites de cada seção (A, A' e A'') até a *coda*, na qual o embate chega ao seu fim.

No Prelúdio XXV- *A Mocinha e o Papudo* a **relação título-discurso musical** é identificada nas duas vozes presentes que realizam um diálogo entre os personagens identificados no próprio título. Vale mencionar que o termo 'papudo' possui duplo sentido, refere-se no caso tanto a uma ave quanto a uma pessoa que fala muito⁵³. Nos compassos iniciais é apresentada uma quadrilha que irá se revezar com o trecho do diálogo ao longo da peça, com variações.⁵⁴

No Prelúdio XVII- *Viola Destemida* tem-se a **relação título - discurso musical**. Valle (1978, p.67), como lembramos, descreve a dança catira, que pode ser identificada nesse Prelúdio:

O catira é dança palmeada e sapateada, entre damas e cavalheiros, em que dois violeiros trocam versos à moda de desafio ou louvando-se reciprocamente e os Estados a que pertencem. Quando cantam, os dançadores ficam parados ou apenas gingando; entre os versos, então, em que as violas tocam um bom trecho de tempo, aí é que se desenvolve a dança.

A seção A, com a representação da viola caipira, é representada em *pizzicatti* da mão esquerda.

⁵³ Escobar explicita esse duplo sentido em MILEWSKY, Jerzy. 1999, p. 34.

⁵⁴ Como já citado na Ficha Interpretativa do Prelúdio XXV- *A Mocinha e o Papudo*, a referência à quadrilha nacional foi identificada, primeiramente, por Jerzy Milewsky.



Figura 90: Prelúdio XVII – Viola Destemida: Representação da viola caipira

As terças e sextas contidas no Prelúdio, com repetições dos temas, ilustram um desafio de troca de versos entre violeiros. O desafio é explicado por Almeida (1942, p. 90):

O desafio é um canto alternado no qual cada cantador propõe ao adversário um problema ou lhe faz uma pergunta embaraçosa. O adversário deve resolver ou responder com argúcia e prontidão, podendo devolver a pergunta mais complicada ainda. Embora feitos em todo o Brasil, a região natural dos desafios é o nordeste, essa fonte inesgotável da nossa lírica.

O Prelúdio XXVI- *Acalanto*, a **relação título - discurso musical** torna-se mais óbvia, principalmente quando se examina a descrição de Almeida (1942, p. 106):

O acalanto, canção ingênua, sôbre (*sic*) uma melodia muito simples, com que as mães ninam os filhos, é uma das formas mais rudimentares do canto, não raro com uma letra onomatopaica, de forma a favorecer a necessária monotonia, que leva a criança a adormecer. Forma muito primitiva, existe em tôda (*sic*) parte e existiu em todos os tempos, sempre cheia de ternura, povoada às vêzes (*sic*) de espectros de terror, que os meninos devem afugentar dormindo.

O Prelúdio IX- *Rondó Doméstico*, a partir do fato que foi composto para ser usado como uma brincadeira no aconchego familiar, no qual os filhos de Flausino Valle marchavam ao som da música, se encaixa na **relação título-discurso musical**. Essa relação mostra-se de maneira implícita e não descritiva. O mesmo ocorre com o Prelúdio XV- *Ao Pé da Fogueira*, que remete às festas juninas nas quais, segundo Braga (1957), “interpreta o alegre aconchêgo (*sic*) em tórno (*sic*) do fogo, nas frias noites de Junho.” O gênero, a rítmica e a evocação ao modo rural deste Prelúdio se enquadram na descrição de Albin (2006):

Com a crescente urbanização do país, desenvolvida nas primeiras décadas do século, as festas juninas ou joaninas adquiriram um caráter de evocação de um passado rural, quando, ao redor de fogueiras buscava-se recordar o modo de vida caipira através de caracterizações no vestuário, linguajar e comida, além da música, através de uma dança coletiva, a quadrilha.

No Prelúdio VII- *Sonhando*, identifica-se um **tema inspirado na música erudita ocidental**, baseado na valsa op. 39 n.15, do compositor Johannes Brahms. Neste mesmo Prelúdio observa-se **o emprego de técnicas e ritmos importados de outros instrumentos**. O compositor determina que o Prelúdio seja executado sem auxílio do arco, apenas com a utilização da técnica *Alla guitarra* e com dedilhados específicos com alternância entre D e E (D = mão direita; E = mão esquerda) e P e m (P = Polegar; m = Médio).

4.4 O Gesto Musical e a execução de efeitos sonoros

Trata-se da busca por uma definição do gesto instrumental-performático que se adequa ao contexto da execução dos Prelúdios e dos efeitos sonoros neles contidos, com especial enfoque à relação gesto/movimento corporal.

O gesto musical é um tema que nos últimos anos vem chamando a atenção de pesquisadores, como François Delalande, Bernadete Zegonel e Richard Leppert. Esses autores têm se dedicado à reflexão sobre o papel do corpo na transmissão da expressividade musical. Iazzetta (2000, p.2) afirma:

Pressionar uma tecla ou correr com um arco em uma performance são movimentos que carregam em si um significado: eles estabelecem como um som será produzido, eles determinam algumas características desse som, eles criam conexões com eventos sonoros anteriores, e, ao mesmo tempo, criam um caminho articulatório para os sons futuros.

E segue, ainda sobre a produção sonora (p.6):

Nossa experiência nos dá o primeiro passo para criar modelos que relacionam classes de gesto, propriedades instrumentais e som. A construção do vocabulário gestual começa nesses modelos intuitivos e cresce quando aumentamos nossa experiência musical. O que é importante reter é que os gestos instrumentais, ou seja, os gestos físicos que o intérprete aplica em um instrumento para produzir ou transformar sons são grandemente determinados pelas propriedades dos instrumentos.

O que Iazzetta (2000, p.5 e 6) diz é que desde que uma pessoa nasce, ela recebe experiências diárias em relação aos objetos que a cercam e o som que eles produzem, ao mesmo tempo em que se comunica também através de gestos (estes seriam atos pré-linguísticos). Da mesma forma, ela adquire ao longo da vida experiência de bagagem musical. Este autor afirma que parte do poder expressivo da música é dado pela forma como ela pode construir mentalmente relações entre matéria, gesto e som. Essa bagagem, no caso do intérprete, se adicionará ao aprendizado da técnica instrumental, à qual deve se estabelecer uma relação com o corpo do intérprete, ou seja, o instrumento e quem o toca devem trabalhar como uma só unidade, em busca da expressão musical. Nessa busca, o intérprete pode associar elementos extramusicais à peça que está sendo interpretada: por exemplo, ao

tocar uma passagem agressiva, o gesto presente na produção do som poderá ser de certa forma agressivo também, reforçando o conteúdo expressivo da obra. Dessa forma, todo o corpo pode ser utilizado na produção do som.

François Delaland (2000, p.4 in IAZZETTA) divide o gesto em três níveis:

a) *Geste effecteur*: esse gesto consiste na mecânica necessária para produzir o som, é o que pode-se chamar de técnica, aquilo que o músico buscará aperfeiçoar ao longo de toda sua carreira para produzir o som expressivo.

b) *Geste accompagnateur*: Esse gesto é o que usa o corpo inteiro, mas que não necessita estar diretamente envolvido na produção do som, trata-se da forma como alguém toca um instrumento, a forma que acontece a integração do corpo do músico com o instrumento musical, e está relacionado com a expressão.

c) *Geste figuré*: São os gestos produzidos intencionalmente ou não pelo intérprete e aqueles sobre os quais o intérprete se apoia para transmitir seu conteúdo, assim como os gestos imaginados e percebidos pela plateia ou pelo ouvinte.

Essas categorias não estão isoladas uma da outra, e se interagem mutuamente. O *Geste figuré* consiste, de acordo com Iazzetta, em um gesto mental, que é definido e categorizado por Bernadete Zagonel (1997, p.16) como gesto produzido no pensamento e o subdivide em duas categorias: é a imagem mental do gesto físico (baseada em percepções já adquiridas), e aquele que trata do movimento sonoro, ou do som propriamente dito. Segundo Zagonel (1997, p. 17):

O gesto mental está sempre presente no músico, enquanto compositor e intérprete. O compositor, ao conceber uma ideia musical, constrói a imagem do movimento e pode prever o gesto instrumental necessário à sua concretização. O intérprete, a partir da leitura da partitura, imagina o movimento sonoro, e associa o gesto físico necessário à emissão desse som. Conforme a precisão do gesto imaginado enquanto movimento sonoro e o domínio gestual que o instrumentista possui de seu instrumento, se produzirá o som. O gesto físico como ação concreta pertence mais ao intérprete (assim mesmo, precedido do mental). Se o compositor vai do gesto à composição, o intérprete faz o caminho inverso (...)

Para Zagonel (1997, p.11 e 12): “O gesto revela e exprime. Vê-se nele não só uma ação física, mas uma intenção.” O gesto está presente desde o momento em que o compositor “imagina” a música. Através do gesto o intérprete produz o som, mas seu gesto não deve estar resumido simplesmente a esta atividade: o músico deve, através do seu corpo, trabalhar para uma interpretação mais expressiva, que busque comunicar suas intenções e as intenções do compositor ao público.

No discurso melódico-harmônico-tonal há o gesto, porém, atrelado e submisso a um

sistema hierárquico de relações no qual, como movimento corporal, apenas reforça uma ideia. Já na reprodução dos explícitos efeitos sonoros, acredita-se na importância de uma execução com maior enfoque gestual.

De modo geral, chega-se à conclusão de que para uma interpretação expressiva que contribua para o entendimento da obra por parte do ouvinte, o músico deve diferenciar claramente entre esses dois elementos, ou seja, o *script*⁵⁵ musical e os efeitos sonoros contidos nas obras. Assim, chega-se às categorias de gestos encontradas nos Prelúdios:

Gestos em efeitos sonoros introdutórios: São gestos encontrados na parte inicial dos Prelúdios:

Prelúdio XIV- *A Porteira da Fazenda*, a introdução é realizada rompendo o silêncio através do timbre ruidoso da técnica *overpressure*, imitando o abrir da porteira.

Prelúdio XVIII- *Pai João* inicia com uma batucada no tampo do instrumento, em dinâmica crescente e decrescente.

Gestos em efeitos sonoros de finalização: O efeito *Porteira da Fazenda*, embora seja exatamente o mesmo como realizado no início do Prelúdio, agora na *coda*, tem um significado diferente e exige um gestual distinto, pois a batida de percussão no tampo do instrumento representa a batida da porteira nos moirões ao trancá-la. A escrita é igual, o que altera é a intenção do autor. O “sentido de finalização” encontrado por nós foi o de enfatizar a última batida no tampo deixando o movimento do braço em suspensão, retornando aos poucos à posição de repouso. Com este gesto pode-se mostrar que o *Prelúdio* chegou ao seu término.

De maneira semelhante, o mesmo acontece com o Prelúdio V- *Tico-Tico*, no qual o efeito que imita o canto do pássaro aparece duas vezes. Neste Prelúdio, Valle diferencia esses dois momentos: no primeiro canto ele indica *com calma* e no segundo *calmo diminuendo*, dando assim, na *coda*, um sentido de finalização ao indicar, para o último canto do *tico-tico*, uma dinâmica decrescente.



Figura 91: Prelúdio V – Tico-Tico: primeiro canto do tico-tico

⁵⁵ Como visto no item 4.1

Gesto em efeitos sonoros no meio de um discurso musical:

O Prelúdio XVIII, *Pai João*, há imitação de fogos de artifício. Essa categoria requer a interrupção do discurso musical para a execução do efeito sonoro, acrescentando ao discurso musical um momento em relevo dentro da *performance*, pela presença de pausas de diferentes durações.

No Prelúdio XVI, *Requiescat in Pace*, a imitação do efeito o *badalar dos sinos* acontece durante o discurso musical sem a presença de pausas intercaladas antes e depois do efeito. Pressupõe-se assim que não haja uma intenção por parte do compositor de colocar em destaque esse efeito, o *pizzicato* funcionando aqui como um ostinato⁵⁶ e como parte do desenvolvimento musical da peça.

⁵⁶ Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. Um ostinato melódico pode ocorrer no baixo (ver BASSO OSTINATO e GROUND), como melodia numa voz superior (p.ex., o “Carrilon” da *suíte Saint Paul*, de Holst), ou simplesmente como uma sucessão de alturas repetidas (p.ex., “Carrilon” da *Suíte L’Arlésienne n.1*, de Bizet). A produção de um acorde constantemente repetido produz um ostinato harmônico, como na *Berceuse* de Chopin, enquanto um ostinato rítmico ocorre no *Bolero* de Ravel. (SADIE, 1994, p.687)

Conclusões

A análise das informações recolhidas e seguidas por uma aprofundada reflexão evidenciam que Valle não foi um inovador das técnicas violinísticas utilizadas, já que estas têm sido empregadas por diversos compositores desde o início do século XVI. O que realmente se mostra original em sua obra é a maneira de como ele agrupa as técnicas instrumentais para realizar suas intenções e concretizar seu produto final, dentro da escrita idiomática do instrumento, aos moldes de violinistas/compositores como por exemplo Nicolò Paganini, George Enescu, Eugène Ysaÿe. Seu valor dentro da música brasileira se evidencia pela maneira espontânea e criativa de reproduzir as influências de seu ambiente social e reforçar seu nacionalismo descritivo através do violino.

Este nacionalismo pode ser observado através das vinhetas onomatopaicas em seus Prelúdios, pelos pequenos relatos e descrições musicais dos momentos da sociedade mineira da época, e de sentimentos jocosos e dramáticos de sua vida pessoal que revelam também uma personalidade muito sensível, e também um amante incondicional da natureza.

A sua obra, até onde se conhece, é única neste gênero no Brasil, pois até agora não se identificou algo semelhante na literatura para violino solo.

O desejo de Valle de que seus Prelúdios fossem utilizados como estudo de técnica violinística, ainda parece um pouco distante de se concretizar, mas o fato de estarem sendo cada vez mais divulgados pelos artistas brasileiros e mesmo estrangeiros é um passo positivo nessa direção. A gama de técnicas utilizadas varia de Prelúdio para Prelúdio, e a maneira pela qual estas podem ser utilizadas como material didático e pedagógico oferece um inesgotável campo de oportunidades para professores e pesquisadores. Já se pode reconhecer, no entanto, que muitos desses Prelúdios nada devem tecnicamente aos estudos tradicionalmente adotados pelos conservatórios e universidades, tendo como um atrativo adicional diversas características próprias, que apoiadas em elementos folclóricos e populares evidenciam os traços de nossa cultura brasileira.

A possibilidade de execução dos Prelúdios em *Performance* revelou-se fundamental para o resultado final desta dissertação, pois a partir dela obtiveram-se experiências sob o prisma do intérprete. À medida que, aos poucos, recolheram-se informações mais aprofundadas sobre os Prelúdios e às quais se agregaram as experiências práticas adquiridas durante estudo, proporcionaram um amadurecimento gradual das ideias musicais e de como transmiti-las ao ouvinte. A recepção do

recital-palestra foi cativante e revelou um público entusiasmado e curioso pela obra do compositor. Por fim, o interesse despertado pela música nas diversas localidades em que ocorreram esses recitais, torna cada vez mais evidente o grande valor da obra de Flausino Valle como um repertório a ser adotado por músicos e artistas que se interessem pela música brasileira, ou mesmo pela literatura musical para violino solo.

Referências⁵⁷

- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/musica-junina/dados-artisticos>> . Acesso em: 7 de Fev. 2013.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2^a. Edição, Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. **Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino só**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRS, 1993.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1989.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 6^a. Edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.
- AUER, Leopold. **Violin Playing as I teach it**. New York: Dover Publications, 1980.
- BAUMAN, R. **Verbal Art as Performance**. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, 1977
- BOYDEN, David D. **The History of the violin playing from its origins to 1761: and its relationship to the violin and violin music**. Oxford: Claredon Paperbacks, 1990.
- BRAGA, Mercia Arenari. **Flausino Vale: O Paganini Nacional**. *Todarte* – Publicação da Universidade Mineira de Arte, Belo Horizonte, Ano I, Jun. 1957.
- BRANT, Celso. **Flausino Vale, o novo Paganini**. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 08 de Outubro de 1947.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12^a. Edição. São Paulo: Global Editora, 2012.

⁵⁷ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CATANHEIRA, Silvio. **Um artista e sua Obra: Flausino Vale.** *Correio do Dia*, Belo Horizonte, mai. 1954.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/ enquanto performance.** *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

DEL PRIORI, Mary; VENANCIO, Renato. **Uma Breve História do Brasil.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

FEICHAS, Leonardo; OSTERGREN, Eduardo. O Papel dos Instrumentista na Performance Musical: um estudo sobre o “Prelúdio 14- A Porteira da Fazenda” de Flausino Valle. **Revista Cultural do Conservatório de Tatuí - Ensaio**, ano VIII, n.73, 32-35, 2012.

FEICHAS, Leonardo; OSTERGREN, Eduardo; TOKESHI, Eliane. As Fichas Interpretativas na obra de Flausino Valle: a construção de uma interpretação musical. In: Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM), 22, 2012, João Pessoa. **Anais da ANPPOM.** Campinas: UNICAMP, 2012, p. 1048-1055.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa.** Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; Marina B. Ferreira (coord.). 8ª. Ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERNANDES, Ângelo José. “**Missa Afro-brasileira (de batuque e acalanto)**” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: Aspectos Interpretativos. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP:2004

FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. **Do Conservatório à Escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FRÉSCA, Camila. **Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008.

FRÉSCA, Camila. **Marcos Salles e o violino amazônico.** Texto, *In Revista Concerto* (30/10/2008): <http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=57>

HORTA, Luiz Paulo. **Dicionário de Música Zahar.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in musical gesture. **Trends in gestural control of music**, Paris: Ircam, 2000.

KIEFER, Bruno. **A História da Música Brasileira. Dos Primórdios ao início do séc. XX.** 3a. Edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KIEFER, Bruno. **Elementos da Linguagem Musical.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1969.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs.** Ilha, Revista de Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007

MARIZ, Vasco. **Dicionário Biográfico Musical.** 3ª. edição. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1991.

_____. **História da Música no Brasil.** 6ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

MILEWSKI, Jerzy (coord.). **Flausino Valle : O Paganini Brasileiro.** Editora Europa, 1985.

MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. **A História de Belo Horizonte - de 1897 a 1930.** Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1970.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** 1a. Edição. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira, 1981.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** 2ª. Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

PATROCÍNIO FILHO, José do. **Flausino Vale, meu mestre.** In FRÉSCA, Camila. **Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro.** Tese de Mestrado. São Paulo: USP, 2008. Anexo C, p. 231.

QUADRIO, Maurício. Notas na capa de LP CXF 3080- Hekel Tavares, Concerto para Violino e

- Orquestra op. 107, n.4. Solista: Oscar Borgeth, Orq. Sinf. Nac., regência do compositor.
- SADIE, Stanley (Ed.) **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 1994.
- SILVERA, Victor (org.). **Minas Geraes em 1925**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.
- STOWEL, Robin. **The Cambridge Companion to the Violin**. New York: Cambridge University Press, 1992.
- STRANGE, Patricia and Allen. **The contemporary violin: extended performance technique**. Barkley and Los Angeles, California, University of California press: 2001.
- VALLE, Flausino Rodrigues. **Músicos Mineiros**. Edição comemorativa do cinquentenário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948.
- _____. **Elementos de Folclore Musical Brasileiro**. 2^a. Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- _____. **Caderno de Notas Curiosas**. Barbacena/ Belo Horizonte: 1894-1954. Diário de notas pessoais.
- WANG, Yu-Chi. **A survey os the unaccompaneid violin repertoire, centering on works by J.S. Bach and Eugène Ysaye**. Doutorado, University of Maryland, 2005.
- ZAGONEL, Bernardete. **Gesto musical**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- ZAHAR, editores. **Dicionário de Musica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- YSAÏE, Eugène. **Six Sonates Pour Violon Seul Op. 27**, G. Schirmer, Inc., Bruxelas, 1924.

Bibliografia

Livros, capítulos, artigos e etc.

ALVES, Rubem. **Filosofia da Ciência: Introdução ao jogo e suas regras**. 14^a. Edição, São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ASSIS, Ana Cláudia e AMORIM, Felipe. **O gesto musical e a expressividade**. In: PERFORMA – CONFERÊNCIA INTERNACIONAL EM ESTUDOS EM PERFORMANCE, 2009, Aveiro. **Actas...** Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009. Disponível em: <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2009/03_Assis_e_Amorim.pdf>. Acesso em: 15 out. 2012.

AZEVEDO, Francisco dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: Idéias Afins/thesaurus**. 2^a. Edição. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

BAS, Júlio. **Tratado de la Forma Musical**. Buenos Aires: Editora Ricoordi americana, 1947.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. 2a. Edição, Lisboa: Editora Gradiva, 2001.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

RINK, John (Ed.). **The practice of performance: Studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários - a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de formas musicales**. 8^o. Edição. Barcelona: Editora Labor, 1990.

Dissertações e Teses

FREITAS, Emília Maria Chamone de. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira.** 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PINTO, João Paulo do Amaral. □ **A Viola Caipira de Tião Carreiro.** Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2008.

Sites na Internet

FLAUSINO VALLE: Compositor e Violinista. Disponível em:

<http://flausinovale.blogspot.com.br/2011/10/site-sobre-flausino-vale-recuperado.html> . Acesso em:

5 de Março de 2011.

FRÉSCA, Camila. **Marcos Salles e o violino amazônico.** Texto, *In* Revista Concerto (30/10/2008):

<http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=57>

Gravações de Cds

MILEWSKI, Jerzy. **Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Solo.** Acervo FUNARTE, 1999. 1 Disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.

CRUZ, Cláudio. **Flausino Valle e o Violino Brasileiro.** Concepção e direção Camila Fresca. São Paulo: Selo Clássicos, 2011. 1 disco (70 min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. CLA019

Apêndice

Apêndice 1

Catálogo de Imitação de Vozes da Natureza de Flausino Valle

Edição Feichas/Prado/Ostergren/Amato

Catálogo de Imitação de Vozes da Natureza

Flausino Rodrigues Valle

Tico-tico



Talão

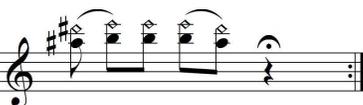
Detailed description: Musical notation for 'Tico-tico' in G major, 4/4 time. The melody consists of eighth notes with various ornaments (trills, grace notes) and accents. A 'V' (vibrato) is marked above the first few notes. The piece ends with a double bar line.

Peixe-frito
ou Sací



Detailed description: Musical notation for 'Peixe-frito ou Sací' in G major, 4/4 time. The melody is sparse, featuring a few eighth notes with a 'V' (vibrato) and a fermata. The rest of the staff is empty.

Irerê



Detailed description: Musical notation for 'Irerê' in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes with a 'V' (vibrato) and a fermata at the end.

Galinha



Detailed description: Musical notation for 'Galinha' in G major, 4/4 time. The melody starts with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes and a quarter note with a 'V' (vibrato).

Galo



Detailed description: Musical notation for 'Galo' in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes with a 'V' (vibrato) and a fermata at the end.

Peru



D

rápido

Detailed description: Musical notation for 'Peru' in G major, 4/4 time. The melody is a series of eighth notes with a '2' above the first two notes. A 'D' (diminuendo) hairpin is placed below the notes, with the word 'rápido' written below it.

Gato



vagaroso

Detailed description: Musical notation for 'Gato' in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes with a '1' above each note. The word 'vagaroso' is written below the staff.

Cachorro



G

ff

Detailed description: Musical notation for 'Cachorro' in G major, 4/4 time. The melody consists of eighth notes with a '1-1' above the first two notes. A 'G' (forte) hairpin is placed below the notes, with 'ff' written below it. The piece ends with a double bar line.

Carro de bois *

Porteira **

* "Tira-se a arcada vagarosamente, imprimindo ao arco uma certa aspereza para imitar o ranger do carro."

** "Calca-se o arco de uma maneira toda especial, afim de imitar o ranger da porteira, o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moirões, 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."

Tambor ***

*** "Traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater debaixo, (f) e com a direita bate-se em cima, no tampo, próximo ao braço, do lado da prima: (j). Conservando-se o violino na posição normal."

Grilos

Aranhas

Seriema

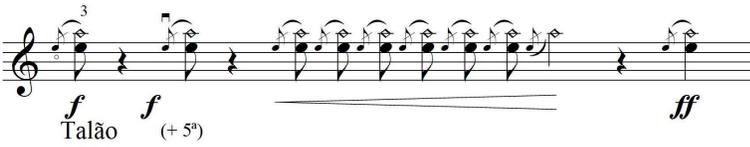
"Para imitar duas, faz-se a mesma coisa em 5as, com o mesmo dedilhado abrangendo duas cordas."

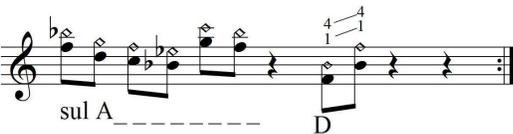
Jaó 

Perdiz 

Capoeira ou Uru 

2ª forma 

Araponga ou Ferreiro 

Bico de ferro 

Pombinha do campo 

Apêndice 2

Recitais e Recitais-Palestra realizados pelo autor principal desta pesquisa

Programa:

Flausino Rodrigues Valle: Prelúdios Para Violino Só
Tico-tico
Mocidade Eterna
Ao Pé da Fogueira (Arr. Jascha Heifetz)

Violino: Leonardo Vieira Feichas

Piano: Júlio Rovigatti

Parte do Projeto de Iniciação Científica

Orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren

Edmundo Villani-Cortês: Balada para as Flores
Piano: Júlio Rovigatti

Heitor Villa-Lobos: Estudo no. 5

Francisco Mignone: Estudo no. 9

Violão: Diogo Oliveira

Chico Buarque: Beatriz

Viola: Rodrigo Gianessi

Piano: Júlio Rovigatti

Universidade Estadual de Campinas

22 de Junho de 2009, 19:00

Auditório do Instituto de Artes

RECITAL DE
VIOLINO

Johann Sebastian BACH
Suíte no. 2 para Alaúde [BWV 997]
Fuga

Bruno Madeira, violão

Niccolò PAGANINI
Sonata Concertata
Allegro spiritoso
Adagio assai espresivo
Rondeau

Cantabile

Bruno Madeira, violão
Leonardo Feichas, violino

Flausino Rodrigues VALLE
Prelúdios Característicos e Concertantes
para Violino Só
Batuque
A Porteira da Fazenda
Sonhando
Mocidade Eterna

Leonardo Feichas, violino

17 de maio de 2011, 11h
Sala Paes Nunes
Instituto de Artes - UNICAMP
Campinas/SP

Leonardo Feichas

Leonardo Vieira Feichas
Aos 11 anos iniciou seus estudos musicais no Conservatório Juscelino Kubitschek em Pouso Alegre, estudando violino com o Professor Henrique Basilio. Paralelo aos estudos no conservatório teve aulas de teoria com o professor Angelo Fernandes. Em 2005 ingressou no curso de bacharelado em música da UNICAMP, modalidade violino, sob a orientação do professor Esdras Rodrigues e Moacyr Del'Picchia. Participou dos festivais de Brasília, Juiz de Fora, Bragança Paulista, Curitiba, Bagé, Sarzedo, Poços de Caldas, frequentando diversos master classes com renomados violinistas como Carmelo de Los Santos (EUA), Yuri Rachevich (RUS), Sergey Arutunian (RUS), Cláudio Micheletti (BRA) entre outros. Fez parte do corpo orquestral de importantes orquestras, como a OSU (Orquestra Sinfônica da Unicamp), OCAW (Orquestra de Câmara de USP), Orquestra de Limeira, Oficina de cordas de Campinas, Spalla convidado da Orquestra de Câmara do Colégio Visconde de Porto Seguro em São Paulo e atualmente é membro da OSS (Orquestra Sinfônica de Sorocaba). Durante o ano de 2008 e 2009 foi professor de violino e viola no Projeto GURI nos polos Campinas e Monte Mor. Em 2010 ingressou no mestrado em práticas interpretativas na Unicamp sob a orientação do professor Eduardo Ostergren e da professora Eliane Tokeshi (USP). Sua pesquisa tem como foco o compositor mineiro Fláusino Valle e seu conjunto de peças intitulado "26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Sol".

Júlio Rovigatti

Júlio Rovigatti do Prado
Pianista, formado pelo curso de Música da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, na modalidade Piano, sob orientação da profa. Dra. Maria José Carrasqueira. Aos 12 anos iniciou seus estudos musicais na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) de Mogi Guaçu/SP. Aos 15 começou a estudar piano com o prof. Renato Barzon. Em 2005 ingressou no Bacharelado em Música na Unicamp, modalidade Composição, mudando para modalidade Piano em 2007. Teve aulas de piano com o prof. Dr. Eduardo Garcia e com a profa. Dra. Aci Meyer. Já participou de master classes com renomados pianistas, dentre eles, Gilberto Tinetti, Fábio Luz, Flávio Augusto e Eduardo Monteiro. Em 2008 trabalhou como pianista-estagiário no Coral Unicamp Ziper na Boca. Entre 2009 e 2010 participou do Programa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq - UNICAMP, com a pesquisa intitulada "Balada para as Flores, de E. Villani-Córtés. Uma abordagem interpretativa" sob orientação da profa. Dra. Helena Jank. Em 2010 foi solista junto à Orquestra Sinfônica da UNICAMP no Concerto n.º 3 para piano e orquestra de E. Villani-Córtés. Tem se apresentado no Auditório do Instituto de Artes, Sala Paes Nunes e Espaço Cultural Casa do Lago - Unicamp, Teatro TUPEC - Mogi Guaçu, entre outros locais. Estuda, atualmente, com a profa. Dra. Maria José Carrasqueira na cidade de São Paulo. É professor de piano da EMIA de Mogi Guaçu e pianista co-repetidor do projeto de cordas da Banda Lyra de Mogi Mirim/SP.

PROJETO CULTURAL UNIFEI
APRESENTA

RECITAL DE VIOLINO E PIANO

COM



Leonardo Feichas
violino



Júlio Rovigatti
piano

Auditório Antônio Rodrigues D'Oliveira
Itajubá

Dia 21/10/2011

Apoio



Realização



Pro-Reitoria de Cultura e
Extensão Universitária

PROGRAMA



1. Robert Schumann (1810-1856)
Sonata No.1, Opus 105 para Violino e Piano

2. Guerra Peixe (1914-1993)
Sonata No.2 para Violino e Piano

INTERVALO



3. Cláudio Santoro - (1919-1999)
Fantasia Sul América - para Violino solo



4. Villant Cortes (1930)
Balada para as flores - para piano solo



5. Hausino Valle (1894-1954)
Prelúdios - para Violino solo
- Batuque
- Interrogando o Destino
- "Requiescat in Pace"
- Viola destemida
- Palção
- A porteira da Fazenda



Projeto Cultural UNIFEI
Músicos: Leonardo Feichas e Julio Rovigatti
Realização, Organização e Produção
Universidade Federal de Itajubá
Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
Coordenador de Cultura: Paulo Roberto Labeggiani
Produção Cultural: Ivanei Salgado

LEONARDO FEICHAS - Aos 11 anos iniciou seus estudos musicais no Conservatório Juscelino Kubitschek em Pouso Alegre, estudando violino com o Professor Henrique Basilio. Paralelo aos estudos no conservatório teve aulas de teoria com o professor Ângelo Fernandes. Em 2005 ingressou no curso de bacharelado em música da UNICAMP, modalidade violino, sob a orientação do professor Esdras Rodrigues e Moacyr Del Picchia. Participou dos festivais de Brasília, Juiz de Fora, Bragança Paulista, Curitiba, Bagé, Sarzedo, Poços de Caldas, frequentando diversos master classes com renomados violinistas como Carmelo de Los Santos (EUA), Yuri Rachevich (RUS), Sergey Araturian (RUS), Cláudio Micheletti (BRA) entre outros. Fez parte do corpo orquestral de importantes orquestras como a OSU (Orquestra Sinfônica da Unicamp), OCAM (Orquestra de Câmara da USP), Orquestra de Limeira, Oficina de cordas de Campinas, Spalla convidado da Orquestra de Câmara do Colégio Visconde de Porto Seguro em São Paulo e atualmente é membro da OSS (Orquestra Sinfônica de Sorocaba). Durante o ano de 2008 e 2009 foi professor de violino e viola no Projeto GURI nos pólos Campinas e Monte Mor. Em 2010 ingressou no mestrado em práticas interpretativas na Unicamp sob a orientação do professor Eduardo Ostergren e da professora Eliane Tokeshi (USP). Sua pesquisa tem como foco o compositor mineiro Flausino Valle e seu conjunto de peças intitulado "26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino S6".

JÚLIO ROVIGATTI - Pianista, formado pelo curso de Música da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, na modalidade Piano, sob orientação da profa. Dra. Maria José Carrasqueira. Aos 12 anos iniciou seus estudos musicais na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) de Mogi Guaçu/SP. Aos 15 começou a estudar piano com o prof. Renato Barzon. Em 2005 ingressou no Bacharelado em Música na Unicamp, modalidade Composição, mudando para modalidade Piano em 2007. Teve aulas de piano com o prof. Dr. Eduardo Garcia e com a profa. Dra. Aci Meyer. Já participou de master classes com renomados pianistas, dentre eles, Gilberto Tinetti, Fábio Luz, Flávio Augusto e Eduardo Monteiro. Em 2008 trabalhou como pianista-estagiário no Coral Unicamp Ziper na Boca. Entre 2009 e 2010 participou do Programa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq - UNICAMP, com a pesquisa intitulada "Balada para as flores, de E. Villani-Córtés: Uma abordagem interpretativa" sob orientação da profa. Dra. Helena Jank. Em 2010 foi solista junto à Orquestra Sinfônica da UNICAMP no Concerto n° 3 para piano e orquestra de E. Villani-Córtés. Tem se apresentado no Auditório do Instituto de Artes, Sala Paes Nunes e Espaço Cultural Casa do Lago - Unicamp; Teatro TUPEC - Mogi Guaçu, entre outros locais. Estuda, atualmente, com a profa. Dra. Maria José Carrasqueira na cidade de São Paulo. É professor de piano da EMIA de Mogi Guaçu e pianista co-repetidor do projeto de cordas da Banda Lyra de Mogi Mirim/SP.

RECITAL DE VIOLINO E PIANO

COM



Leonardo Feichas
Violino



Júlio Rovigatti
Piano

Sala "Profa. Sarah Lúcia Requeijo Amaral"
Conservatório Estadual de Música Juscelino
Kubitschek de Oliveira
Pouso Alegre

07 de Novembro de 2011 às 16:00

PROGRAMA



1. Cláudio SANTORO
(1919-1989)
Fantasia Sul América
para violino solo

2. Edmundo VILLANI-CÔRTEZ
(1930)
Balada para as flores
para piano solo



3. Flausino VALLE
(1894-1954)
Prelúdios para violino solo
- *Batuque*
- *Interrogando o Destino*
- *"Requiescat in Pace"*
- *Viola destemida*
- *Pai João*
- *A porteira da Fazenda*

INTERVALO

4. Robert SCHUMANN
(1810-1856)

Sonata op. 105, n.º1
I. *Mit leidenschaftlichem*
Ausdruck
II. *Allegretto*
III. *Lebhaft*
para violino e piano



5. César GUERRA-PEIXE
(1914-1993)

Sonata n.º2
I. *Allegro comodo*
II. *Recitativo*
III. *Scherzoso*
para violino e piano



LEONARDO FEICHAS - Aos 11 anos iniciou seus estudos musicais no Conservatório Juscelino Kubitschek em Pouso Alegre, estudando violino com o Professor Henrique Basílio. Paralelo aos estudos no conservatório teve aulas de teoria com o professor Angelo Fernandes. Em 2005 ingressou no curso de bacharelado em música da UNICAMP, modalidade violino, sob a orientação do professor Esdras Rodrigues e Moacyr Del Picchia. Participou dos festivais de Brasília, Juiz de Fora, Bragança Paulista, Curitiba, Bagé, Sarzedo, Poços de Caldas, frequentando diversos master classes com renomados violinistas como Carmelo de Los Santos (EUA), Yuri Rachevich (RUS), Sergey Arutirian (RUS), Cláudio Michelutti (BRA) entre outros. Fez parte do corpo orquestral de importantes orquestras como a OSU (Orquestra Sinfônica da Unicamp), OCAM (Orquestra de Câmara da USP), Orquestra de Câmara de Limeira, Orquestra de cordas de Campinas, Spalla convidado da Orquestra de Câmara do Colégio Visconde de Porto Seguro em São Paulo e atualmente é membro da OSS (Orquestra Sinfônica de Sorocaba). Durante o ano de 2008 e 2009 foi professor de violino e viola no Projeto GURI nos pólos Campinas e Monte Mor. Em 2010 ingressou no mestrado em práticas interpretativas na Unicamp sob a orientação do professor Eduardo Ostergeren e da professora Eliane Tokeshi (USP). Sua pesquisa tem como foco o compositor mineiro Flausino Valle e seu conjunto de peças intitulado "26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino S6".

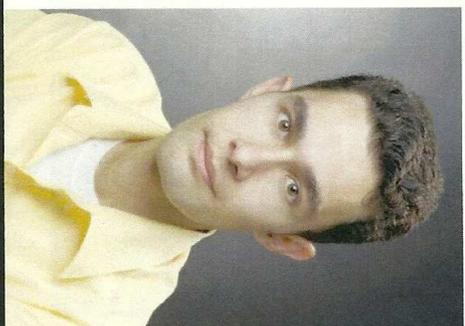
JÚLIO ROVIGATTI - Pianista, formado pelo curso de Música da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, na modalidade Piano, sob orientação da profa. Dra. Maria José Carrasqueira. Aos 12 anos iniciou seus estudos musicais na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) de Mogi Guaçu/SP. Aos 15 começou a estudar piano com o prof. Renato Barzon. Em 2005 ingressou no Bacharelado em Música na Unicamp, modalidade Composição, mudando para modalidade Piano em 2007. Teve aulas de piano com o prof. Dr. Eduardo Garcia e com a profa. Dra. Aci Meyer. Já participou de master classes com renomados pianistas, dentre eles, Gilberto Tinelli, Fábio Luz, Flavio Augusto e Eduardo Monteiro. Em 2008 trabalhou como pianista-estagiário no Coral Unicamp Ziper na Boca. Entre 2009 e 2010 participou do Programa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq – UNICAMP, com a pesquisa intitulada "Balada para as Flores, de E. Villani-Côrtes: Uma abordagem interpretativa" sob orientação da profa. Dra. Helena Jank. Em 2010 foi solista junto à Orquestra Sinfônica da UNICAMP no Concerto n° 3 para piano e orquestra de E. Villani-Côrtes. Tem se apresentado no Auditório do Instituto de Artes, Sala Pires Nunes e Espaço Cultural Casa do Lago - Unicamp; Teatro TUPEC - Mogi Guaçu, entre outros locais. Estuda, atualmente, com a profa. Dra. Maria José Carrasqueira na cidade de São Paulo. É professor de piano da EMIA de Mogi Guaçu e pianista co-repetidor do projeto de cordas da Banda Lyra de Mogi Mirim/SP.

RECITAL DE VIOLINO E PIANO

COM



Leonardo Feichas
Violino



Júlio Rovigatti
Piano

Sala FUNDEC – Sorocaba
01 de Novembro de 2011 às 20:00

PROGRAMA



1. Cláudio SANTORO
(1919-1989)
Fantasia Sul América
para violino solo



2. Edmundo VILLANI-CÔRTEZ
(1930)
Balada para as flores
para piano solo



3. Flausino VALLE
(1894-1954)
Prelúdios para violino solo
- *Batuque*
- *Interrogando o Destino*
- *"Requiescat in Pace"*
- *Viola destemida*
- *Pai João*
- A narrativa An Enxada

INTERVALO



4. Robert SCHUMANN
(1810-1856)

Sonata op. 105, n.º 1
I. *Mit leidenschaftlichem Ausdruck*
II. *Allegretto*
III. *Lebhaft*
para violino e piano



5. César GUERRA-PEIXE
(1914-1993)

Sonata n.º 2
I. *Allegro comodo*
II. *Recitativo*
III. *Scherzoso*
para violino e piano

Certificado de Participação

Certificamos que Leonardo Vieira Feichas ministrou no II FESTIVAL DE ARTE DA MANTIQUEIRA, palestra com o tema: 'O violino soberano de Flausino Valle - aspectos de sua vida e Obra'.

Palestra realizada no dia 01 de dezembro de 2011, com carga horária de 2 horas.

Instituto Mantiqueira
de Música e Arte

Machado

Leonardo V. Feichas

Itajuba, 01 de Dezembro de 2011

Direção IMMA

Certificado de Participação

Certificamos que Leonardo Vieira Feichas participou como recitalista no II FESTIVAL DE ARTE DA MANTIQUEIRA no dia 01 de dezembro de 2011, com obras de Flausino Valle

Instituto Mantiqueira
de Música e Arte

Machado

Leonardo V. Feichas

Itajuba, 01 de Dezembro de 2011

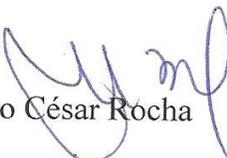
Direção IMMA



CERTICADO

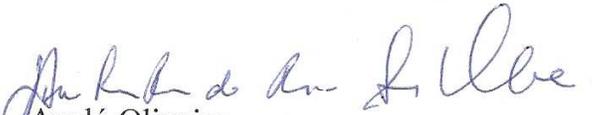
Certificamos que Leonardo Vieira Feichas apresentou na Literacia livraria, sebo e cia o Recital – Palestra: "***O Violino Soberano de Flausino Valle: Aspectos de sua Vida e Obra***".

São José dos Campos, 29 de março de 2012



Nuno César Rocha

Produtor dos Encontros e Desencontros Filosóficos



Analú Oliveira

Diretora comercial e de cultura

Espaço Cultural IPJG foi aberto em 6 de novembro de 2004 com o objetivo de promover momentos com a boa música e dar oportunidade para que músicos de Campinas, região, Brasil e exterior, apresentem seus trabalhos fazendo bom uso de nossas instalações.

A Igreja Presbiteriana do Jardim Guanabara foi organizada por um grupo de crentes em Jesus Cristo, a 22 de fevereiro de 1959, nas dependências do Seminário Presbiteriano do Sul em Campinas, SP. Foi nesse mesmo ano que a Igreja Presbiteriana do Brasil, denominação à qual pertencemos, completou o seu centenário. Em setembro de 1968, a IPJG se instalou neste local.

Somos uma Igreja Cristã e pertencemos ao ramo das Igrejas Reformadas. Creemos no Deus Trino Pai-Filho-Espírito Santo. Acreditamos que tudo que existe foi criado num ato soberano e bondoso de Deus. Sabemos, pelas Santas Escrituras, que Deus tem um propósito eterno e o está fazendo cumprir desde a Criação.

Confessamos que somente pela graça divina, pela fé em Deus e através da mediação de Jesus Cristo, que nasceu em Belém, viveu entre nós como Deus Homem, morreu na cruz e ressuscitou ao terceiro dia, temos a vida eterna. Creemos que a existência humana tem significado pleno quando vivida em comunhão com Deus.

** Coordenadora: *Suzana Cabral*

Nossas Atividades aos Domingos:
Culto Matutino – às 9 horas
Escola Dominical – às 10h15
Culto Vespertino – às 19 horas

Próximo

Espaço Cultural

6 de Outubro de 2012 (sábado), às 18h30

Concerto

Grupo de Coral Miriam Otachi

Grupo Instrumental de Koto

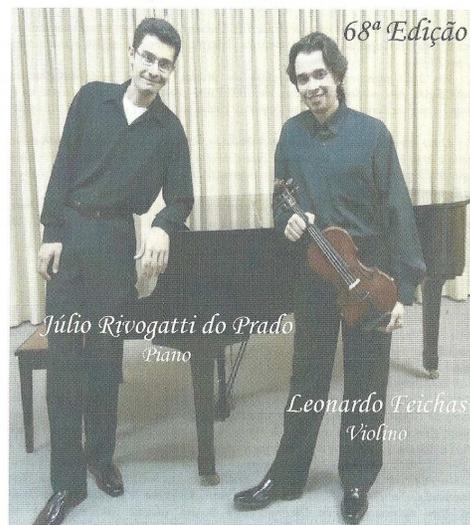
Grupo Instrumental de Shakuhati

Regente: Miriam Mitiyo Murakami Otachi

Blog Espaço Cultural IPJG - <http://espacoculturalipjg.blogspot.com/>
Transmissão ao vivo: www.ipb.org.br/tv44

ESPAÇO CULTURAL IPJG

Apresenta



Igreja Presbiteriana do Jd. Guanabara

01 de Setembro de 2012

18h30

Duo Feichas - Prado

Julio Rivogatti do Prado

Pianista, formado pelo curso de Música da Unicamp. Iniciou seus estudos musicais aos 12 anos na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) de Mogi Guaçu/SP, e seus estudos de piano, aos 15 anos.

Em 2005 ingressou no Bacharelado em Música Unicamp, modalidade Composição, mudando depois para modalidade Piano, em 2007. Como pianista corpetidor atuou no Coral Unicamp - Esper na Boca, em 2008 e no Projeto de cordas da Banda Lyra de Mogi Mirim/SP, em 2011.

Como camerista vem realizando um trabalho profícuo ao lado do pianista Renato Barzon, formando o Duo Prado-Barzon de piano a quatro mãos e o Duo Feichas-Prado, com o violinista Leonardo Feichas, desenvolvendo um trabalho intenso de apresentações em várias cidades do estado de São Paulo e de Minas Gerais.

Como solista já se apresentou frente à Orquestra Sinfônica da Unicamp (2010), e Orquestra Sinfônica de Sorocaba (2012) executando o Concerto n° 3 para piano e orquestra de F. Villani-Córtés.

Leonardo Feichas

Natural de Itajubá-MG, iniciou os estudos musicais aos 12 anos de idade no Conservatório Juscelino Kubitschek, em Pouso Alegre- MG. Em 2009, concluiu o curso de bacharelado em violino na Unicamp. Em 2011, ingressou no Programa de Pós Graduação (Mestrado) em Práticas Interpretativas na mesma Universidade, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Ostergreen.

Como violinista atuou em diversas orquestras como: Orquestra Sinfônica da Unicamp, Orquestra de Câmara da USP (OCAM), Orquestra Sinfônica de Limeira, Oficina de Cordas de Campinas, Camerata Caetare e como Spalla convidado da Orquestra Violons de Porto Seguro em São Paulo. Atualmente faz parte do corpo orquestral da Orquestra Sinfônica de Sorocaba.

Participou de festivais como Festival Música no Pampa, Festival Música nas Montanhas, Oficina de Música de Curitiba, Festival Internacional de Juiz de Fora, Festival Internacional de Brasília, etc. Frequentou diversos masterclasses com os professores Carmelo de Los Santos, Yuri Rachevich, Edson Queiroz, Paulo Bassiss, Cláudio Micheletti entre outros. Atualmente aperfeiçoa o estudo violinístico com a Prof. Dra. Eliane Tokesli (USP).

Participou do Dartington International Summer School, na Inglaterra, em Agosto de 2012, na classe do professor Jonathan Morton e atuando na Orquestra de Cordas sob a regência do Sir Neville Marriner.

Programa

Flausino Valle (1894 - 1954)	Prelúdios para Violino solo Bataque Marcha Fúnebre A porteira da fazenda Mocidade eterna
Claude Debussy (1862-1918)	Suite Bergamasque III Clair de Lune
Frédéric Chopin (1810-1849)	Polonaise op. 26 n°2
Robert Schumann (1810-1856)	Sonata para Violino e Piano n°1 op. 105 Mit leidenschaftlichem Ausdruck Allegretto Lebhaft
César Guerra – Peixe (1914-1993)	Sonata para Violino e Piano n°2I Allegro comodo Recitativo Scherzoso

FOURTH INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON

Latin American Music

*"Complexities of Cultural Representation
in the Performance of Latin American Music"*

Dr. Janet Sturman, symposium director

January 24-26, 2013

Tucson, Arizona

CO-SPONSORS

The University of Arizona

School of Music

ConfluenceCenter for Creative Inquiry

School of Dance

College of Fine Arts
Dean's Fund for Excellence

Center for Latin American Studies

Department of Spanish and Portuguese

 THE UNIVERSITY
OF ARIZONA

COLLEGE OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC



- 2:00 p.m. **"Historicity and Memory, Florentín Giménez
Symphony No. 5, 'Ritual'"**
Alfredo Colman (Baylor University, Texas)
Session Chair: Ana Alonso (University of Arizona,
Anthropology)
- 2:30 p.m. **"The Evolution of the Costa Rica Symphony Orchestra
in the Formation of National Identity"**
Orquídea Guandique (Universidad de Costa Rica)
Session Chair: Eliud Chuffe (University of Arizona,
Spanish and Portuguese)
- 3:00 p.m. **"The Brazilian Paganini: his life and compositions
for the violin"**
Leonardo Viera Feichas (State University of Campinas, Brazil)
Session Chair: Eduardo Minozzi Costa (University of Arizona,
School of Music)
- Preludes to be presented:
Batuque
Tico-Tico
Pai João
Sonhando
A Porteira da Fazenda
Requiescat in Pace
Mocidade Eterna
- 3:30 p.m. **Coffee Break – break room outside of Stevie Eller Hall**
- 4:00 p.m. **Opera Workshop - New Opera on Mexican and
Mexican American Themes**
Alfonso Molina (University of Arizona), with David Troiano
(St. Clair Community College, Port Huron, Michigan)
Respondent: Luis Jaime Cortez (Conservatorio de las Rosas,
Morelia, Mexico) Session Chair: Arnulfo Velázquez
(University of Arizona, Education)
- A Scene from the Opera "Illegal Alien" by Alfonso Molina
David Troiano – John (Minuteman)
Guillermo López – Federal Officer Ramón Juarez
Edgar Ricaud Saldivar – Shorty
Ace Edwards – Conductor
Fernando López – Piano
Patricia Bradley – Flute
Natalia Duarte – Viola
Trevor Barroero – Percussion





CERTIFICATE OF APPRECIATION

AWARDED TO

Leonardo Viera Feichas

For Participation as a presenter and lecture recitalist in the
Fourth International Symposium on Latin American Music

"Complexities of Cultural Representation in the Performance of Latin American Music"

University of Arizona, Tucson, January 24-26, 2013

Awarded this 26th day of January, 2013

A handwritten signature in dark ink, appearing to read "Janet L. Sturman".

Janet L. Sturman, Ph.D., Symposium Director

Recital de Mestrado

Leonardo Feichas

Obras de Santoro, Schnittke, Guerra-Peixe e Valle

Pianista: Júlio Rovigatti

Dia 31 de Maio de 2012 às 14:00h

Auditório do Instituto de Artes - UNICAMP

Anexo

Anexo 1- Manuscrito de Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza de Flausino Valle.

Tico-tico
Palas

Peixe-frito
 ou
 Saci

Irerê

Galinha

Galo

Peru

Gato
exp. to
A radaroto

Cachorro
FFF
ff

Carro de
 bois
 (1)
Porteira (2)

Tambor
 (3)
v. veja o verso.
(2) veja o verso.
 3 11 11

Grilos

Handwritten musical notation for 'Grilos' in treble clef, 4/4 time. It features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The piece starts with a piano (*pp*) dynamic marking.

Aranhas

Handwritten musical notation for 'Aranhas' in treble clef, 4/4 time. It consists of a melodic line with a piano (*pp*) dynamic marking.

Seriema

Handwritten musical notation for 'Seriema' in treble clef, 4/4 time. It features a complex melodic line with various dynamics including *ff*, *pp*, and *ppoco rall.*

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

accef.

Jaó

Handwritten musical notation for 'Jaó' in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with a *ff* dynamic marking.

Perdiz

Handwritten musical notation for 'Perdiz' in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with a *ff* dynamic marking.

Capoeira ou Uru

Handwritten musical notation for 'Capoeira ou Uru' in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with a *f* dynamic marking.

2a. forma

Handwritten musical notation for '2a. forma' in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with a *ff* dynamic marking.

Araponga ou Ferreiro

Handwritten musical notation for 'Araponga ou Ferreiro' in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with a *f* dynamic marking and a *ff* dynamic marking.

f *ff*

ral.ão (+ 0.50)

Bico de ferro

Handwritten musical notation for 'Bico de ferro' in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with a *mf* dynamic marking.

mf

Pombinha do campo

Handwritten musical notation for 'Pombinha do campo' in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with a *mf* dynamic marking.

mf

8

(1) Calca-se o arco de uma maneira toda especial, a fim de imitar o ranger da porteira, o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza. As notas imitam o bater da porteira nos moirões, 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 o arco 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, próximo ao braço, do lado da prima: (x). Conservando-se o violino na posição normal.

Codorn

Armo

Anexo 2- Carta de Flausino Valle a respeito de sua formação violinística.

Los Angeles, California, U.S.A.
Barcelonnette, France
Meu tio materno é meu único pro-
fessor de violino, e sou graduado no
curso em 4 e $\frac{1}{2}$ anos.
Foi ele discípulo de J. J. Paganini
Manuel de Macedo.
Comecei a estudar com ele
aos 10 anos de idade, ter-
minando com os estudos de
Jardines e os 24 Capri-
cios de Paganini.
Em 1912 meu tio abando-
nou definitivamente a mu-
sica, transferindo-se para o Rio
de Janeiro - se ao comércio de
latéxios, fazendo parte da
firma Ernesto Bocchi.
Flausino P. Valle

Anexo 3-Primeiro e único recital no qual ele executou o programa inteiro, sem dividir com outros artistas.

Programa n. 3

CONCERTO

VIOLINO E PIANO

Por-Flaussino Vale

Arranjos e originais de-Flaussino Vale

1a. Parte

ADAGIO da SONATA NO LOMM. Beethoven

ARIA de Pergolesi, na 4a corda

EMPLORANDO. Barcelona. Flaussino Vale

RITORNELLA. Carosio

REVE d' ALON. Liszt

SIMPLE AVEU-F. Thomé

LA PAGONA. Iradier

LOLA-Rinelei

ORIENTAL-B. Kohler

2a. Parte

DOCE MOMENTO. Luiz Reigação

ROCAINOL. Ray Cecino

ROMANCE. Artur Hapeloço

SAUDADE DE MINHA MÃE. Autor desconhecido.

LADILIK. Scambatti

BRANQUE. Flaussino Vale

BRANQUILA. Flaussino Vale

CAPRICHIO RUBIN. Fárrega

AO PÉ DA FOGUEIRA. Flaussino Vale. A parte de piano foi escrita por-YASCHA HEIFETZ

Para bis:

MELODIA de Gluck, na 4a. corda

CANTANDO. Tango de Mercedes Simone

ENTASH. Luiz Hanne

EXISTENZA ETERNA. Chopin, na 4a. corda

Ms 32

Conservatório Mineiro de Música

Recital Chopin



Em comemoração ao centenário da morte de CHOPIN, o Conservatório Mineiro de Música faz realizar um recital de seus alunos, em que serão executadas somente músicas do grande artista polonês.

Às 20,30 horas do dia 17 de Outubro
de 1949.

PROGRAMA

1433

I PARTE

- 1 — **Noturno**, op. 6 n.º 1 — piano por Lelia Farah
- 2 — **Fantasia Impromptu** — piano por Ceres Alves Nogueira.
- 3 — **Noturno em do menor** — piano por Maria de Lourdes Carneiro.
- 4 — **La Reine Des Songes** — (Mazurca) palavras de G. Sand, canto por Emery de Renault Baeta.
- 5 — **Valsa N.º 7** — piano por Carmen do Rosário Bicalho.
- 6 — **Impromptu** op. 10 — piano por Maria Luiza do Espirito Santo.
- 7 — **Estudo**, op 10. n.º 12 — piano por Laura Virginia Fonseca.

II PARTE

Chopin — palestra pelo prof. Flausino Rodrigues Vale.

III PARTE

- 1 — **Berceuse** — piano por Neyde Lambert
- 2 — **Estudo** op. 10 n.º 9 — piano por Margarida Teixeira de Almeida.
- 3 — **Polonaise Militar** — piano por Renée Levy.
- 4 — a) **Estudo**, op. 25. n.º 12
b) **Balada** em la bemol maior — piano por Corina Elisabeth Tompa.
- 5 — a) **Preludio**, op. 28, n. 20 (arranjo de Barrozo Neto)
b) **Estudo**, op. 10 n. 3 (arranjo de João Batista Julião) Corais sob a regencia da prof. Helena Barreto.