



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO” INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PEDRO HENRIQUE DE OLIVEIRA VISOCKAS COSTA

**PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO PARA VIOLA:
EXERCÍCIOS DE TÉCNICA GERAL EMBASADOS NOS
MÉTODOS DESENVOLVIDOS POR RICARDO KUBALA**

**SÃO PAULO
2025**

PEDRO HENRIQUE DE OLIVEIRA VISOCKAS COSTA

**PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO PARA VIOLA:
EXERCÍCIOS DE TÉCNICA GERAL EMBASADOS NOS
MÉTODOS DESENVOLVIDOS POR RICARDO KUBALA**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato

Coorientadora: Profa. Dra. Eliane Tokeshi

**SÃO PAULO
2025**

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C837p Costa, Pedro Henrique de Oliveira Visockas (Pedro Visockas), 1985-
Proposta de material didático para viola : exercícios de técnica geral
embasados nos métodos desenvolvidos por Ricardo Kubala / Pedro
Henrique de Oliveira Visockas Costa. -- São Paulo, 2025.
229 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Eliane Tokeshi.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música - Instrução e estudo. 2. Viola - Instrução e estudo. 3. Viola -
Estudo e exercícios. 4. Música para viola. 5. Kubala, Ricardo Lobo. I.
Amato, Luiz Britto P. II. Tokeshi, Eliane. III. Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 787.3

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

PEDRO HENRIQUE DE OLIVEIRA VISOCKAS COSTA

**PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO PARA VIOLA:
EXERCÍCIOS DE TÉCNICA GERAL EMBASADOS NOS
MÉTODOS DESENVOLVIDOS POR RICARDO KUBALA**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo.

Data de defesa: 09/06/2025

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato (Orientador - UNESP - Instituto de Artes)

Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi (UNICAMP - Instituto de Artes)

Prof. Dr. Joel Silva de Souza (UNESP - Instituto de Artes)

AGRADECIMENTOS

Desde o começo da minha jornada no mundo da pós-graduação, tive o incentivo e apoio de algumas pessoas. Quero destacar em especial meus amigos Adonhiran Reis, Roberta Marcinkowski e minha prima Carolina Martin. Cada um me ajudou e apoiou em diversas etapas durante o mestrado e doutorado. Faço uma menção especial à minha prima durante o doutorado. Ela fez um trabalho hercúleo de correção, revisão e ajudou a me tornar um pesquisador melhor. Mesmo sem ela ter estudado música, soube me auxiliar em como tratar e utilizar os dados e informações aqui presentes.

Agradeço minha mãe, Beth Costa, pelo infinito apoio e incentivo. Seja na música, nos estudos acadêmicos ou no que for, ela sempre está do meu lado me dando amor e apoio.

Agradeço ao meu orientador, Luiz Amato e minha coorientadora, Eliane Tokeshi. Agradeço também à Renata Lobo Kubala, irmã do Ricardo Kubala, pelas importantes informações e disponibilidade em me atender.

Agradeço imensamente aos ex-alunos do Ricardo Kubala. Há um grupo de WhatsApp com eles, no qual pude ter contato direto, o que me possibilitou gerar fonte de pesquisa e conhecer, por meio dos seus relatos, um pouco mais sobre o Ricardo Kubala. Gostaria de agradecer nominalmente a Nicoli Martins, Flórence Suana, Francismar Augusto, Gabriel Squizzato, Bárbara de Souza e, especialmente, Giovanni Melo. As anotações do Giovanni foram uma das razões que me motivaram a seguir neste doutorado. Além disso, a ajuda dele com a formatação das partituras foi essencial para esta pesquisa.

Agradeço meus amigos e parceiros musicais do quarteto de violas *Ensaio de Naípe*: Eric Licciardi, Bruno de Luna e Lianna Dugan; e o casal Aline Pascutti e Raul Andueza por terem participado do meu recital de qualificação. Agradeço meu grande amigo e primo Marcel Balciunas e o pianista Jordan Alexander pela participação no meu recital de defesa.

Por final, agradeço ao professor Ricardo Kubala. Ele é a inspiração maior e razão desta pesquisa. Infelizmente não pude conviver tanto com ele, mas pude conhecê-lo através dos olhos e relatos dos seus alunos, amigos, familiares e do trabalho que ele fez. Ter dado aula para os alunos dele foi um privilégio. Pelo que aprendi, Ricardo Kubala foi um professor, um mestre e um orientador para seus alunos. Não ensinava somente a tocar, mas, sim, a pensar, questionar e pesquisar. Tudo com um olhar humano, atencioso, divertido e gentil. Obrigado, Ricardo.

RESUMO

A pesquisa tem como objeto exercícios técnicos e musicais para viola desenvolvidos por Ricardo Lobo Kubala, professor, violista e pesquisador. A tese propõe a sistematização, análise e adaptação desses exercícios, visando a criação de um material didático específico para o ensino da viola. O objetivo é desenvolver um material didático para o ensino de viola, a partir da compilação e adaptações de técnicas e exercícios criados por Kubala. Para tanto, a estrutura da tese apresenta o panorama histórico e técnico da viola no Brasil, caracteriza a técnica violística, analisa e classifica os exercícios de Kubala e organiza esse conteúdo em uma proposta metodológica prática. A metodologia adotada é teórico-reflexiva, ao articular teoria e prática. A base teórica inclui autores como Dalton (1988), Flesch (2000), Kubala (2004, 2009), Lainé (2010), Nascimento (2017), Riley (1993) e Santos (2011). Também foram utilizados correspondências e relatos de ex-alunos e familiares do professor Kubala. A análise parte de revisão bibliográfica e contextualização histórica e pedagógica do ensino da viola, com destaque para questões técnicas da mão esquerda, direita e sonoridade, além da avaliação dos exercícios utilizados pelo professor. A tese resulta na organização e compilação inédita de exercícios para viola, anteriormente compartilhados oralmente por Kubala, distribuídos por categorias técnicas como cordas soltas, escalas, mudanças de posição, entre outros. O resultado revela a eficácia desses exercícios na formação de alunos tecnicamente qualificados e contribui para suprir a carência de métodos originais em língua portuguesa, voltados especificamente para viola. A proposta se configura como uma ferramenta pedagógica para escolas de música, conservatórios e cursos superiores de música no Brasil.

Palavras-Chave: viola; exercícios técnicos; Ricardo Kubala; material didático.

ABSTRACT

This research focuses on technical and musical exercises for viola developed by Ricardo Lobo Kubala, a professor, violist, and researcher. The thesis proposes the systematization, analysis, and adaptation of these exercises with the aim of creating specific didactic material for viola instruction. The objective is to develop teaching material for viola, based on the compilation and adaptations of techniques and exercises created by Kubala. To this end, the structure of the thesis presents the historical and technical panorama of the viola in Brazil, characterizes the violistic technique, analyzes and classifies Kubala's exercises and organizes this content into a practical methodological proposal. The adopted methodology is theoretical-reflective, combining theory and practice. The theoretical framework includes authors such as Dalton (1988), Flesch (2000), Kubala (2004, 2009), Lainé (2010), Nascimento (2017), Riley (1993) and Santos (2011). Correspondence and accounts from former students and family members of Professor Kubala were also used. The analysis is based on a literature review and historical-pedagogical contextualization of viola teaching, with emphasis on technical issues involving the left hand, right hand, and sound production, as well as an evaluation of the exercises used by the professor. The thesis results in the unprecedented organization and compilation of viola exercises, previously shared orally by Kubala, categorized by technical focus such as open strings, scales, position changes, among others. The work demonstrates the effectiveness of these exercises in training technically skilled students and helps address the lack of original viola methods in Portuguese. The proposal emerges as a pedagogical tool for music schools, conservatories, and higher education music programs in Brazil.

Keywords: viola; technical exercises; Ricardo Kubala; didactic material.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Gaudenzio Ferrari – A glória dos anjos.....;	24
Figura 2 – Jean Baptiste Vuillaume, contralto, 1855.....	27
Figura 3 – Estojo para duas violas, sendo uma em modelo tradicional e uma modelo Izuuka.....	28
Quadro 1 - Lista de dissertações e teses no Brasil sobre viola (1993-2023).....	35
Gráfico 1 – Dissertações e teses sobre viola no Brasil (1993–2023).....	41
Gráfico 2 – Distribuição de teses e dissertações sobre viola no Brasil por sexo (1993–2023).....	43
Gráfico 3 – Distribuição de teses e dissertações no Brasil por instituição de ensino e sexo (1993–2023).....	44
Gráfico 4 – Ranking dos autores e obras mais utilizados por professores de 15 universidades públicas brasileiras.....	63
Figura 4 – Ossos do braço e antebraço.....	72
Figura 5 – Ossos do metacarpo.....	72
Figura 6 – Demonstração do posicionamento da mão esquerda com a viola de acordo com Piermartiri e Iudice (2020).....	73
Figura 7 - Retomada do arco.....	80
Figura 8 – Nota longa em cordas soltas.....	81
Figura 9 - Mudança de corda.....	81
Figura 10 – Curvatura do cavalete.....	82
Figura 11 - Movimento dos dedos do arco ao realizar o <i>collé</i>	84
Figura 12 – Exemplo de exercícios e escalas de Ysaÿe.....	86
Figura 13 – Mudança de posição no meio tom.....	87
Figura 14 – Transcrição para viola do exercício na <i>Figura 13</i>	87

Figura 15 – Acréscimo do terceiro dedo.....	88
Figura 16 – Acréscimo do quarto dedo.....	88
Figura 17 – Articulação dos dedos.....	89
Figura 18 - Escalas em posição fixa para viola.....	90
Figura 19 – Trecho do exercício n.º 5 de R. Kreutzer em dó maior, 3ª posição fixa.....	91
Figura 20 – Anotações enviadas por Ricardo Kubala para Rafael Videira, sobre o Schema de Bruno Giuranna.....	92
Figura 21 – Transcrição do “Schema” para o português.....	93
Figura 22 – Descida de meio tom a cada compasso.....	95
Figura 23 – Variação rítmica, chamada Modelo 1.....	95
Figura 24 – Variação de ritmo e de dinâmica, chamada Modelo 2.....	96
Figura 25 – Terças alternando os dedos presos.....	96
Figura 26 – Variações de ritmo do exercício da <i>Figura 25</i>	97
Figura 27 – Tons e semitons com um só dedo na corda ré.....	98
Figura 28 – Terças menores.....	98
Figura 29 – Terças maiores.....	99
Figura 30 – Quartas e quintas justas.....	99
Figura 31 – Sextas e terças.....	100
Figura 32 – Sétimas e segundas.....	100
Figura 33 – Oitavas.....	101
Figura 34 – Décimas.....	101
Figura 35 – Escalas maiores de uma oitava em uma corda.....	102
Figura 36 - Escalas menores de uma oitava em uma corda.....	102
Figura 37 – Duas primeiras escalas cromáticas na corda lá.....	103

Figura 38 – Escala cromática na 7ª posição.....	103
Figura 39 - Escala de ré maior.....	104
Figura 40 - Aceleração de notas em uma mesma arcada.....	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Criação dos cursos de bacharelado em viola no Brasil.....	31
Tabela 2 – Ano de criação dos programas de pós-graduação em música.....	42

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAPEM	Associação Brasileira de Performance Musical
ABRAV	Associação Brasileira de Violistas
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CONNVIO	Concurso Nacional de Violistas
ENVIO	Encontro de Nacional de Violistas
FAMOSP	Faculdade Mozarteum São Paulo
OSB	Orquestra Sinfônica Brasileira
OSBA	Orquestra Sinfônica da Bahia
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
OSMSP	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo
OSUEL	Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina
OSUSP	Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo
SESC	Serviço Social do Comércio
SESI	Serviço Social da Indústria
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UnB	Universidade de Brasília
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNESPAR	Universidade Estadual do Paraná
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UFBA	Universidade Federal da Bahia

UFG	Universidade Federal de Goiás
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFMT	Universidade Federal do Mato Grosso
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 VIOLA: PROBLEMAS, EXPERIMENTOS E PANORAMA BRASILEIRO.....	23
2.1 PROBLEMAS NA CONSTRUÇÃO E EXPERIMENTOS.....	25
2.2 HISTÓRICO E PANORAMA ATUAL DA VIOLA NO BRASIL.....	29
3 REVISÃO DE LITERATURA.....	34
3.1 PUBLICAÇÕES EM DISSERTAÇÕES, TESES, ANAIS DE CONGRESSOS E PERIÓDICOS.....	34
3.1.1 Teses e dissertações.....	34
3.1.2 Anais de congressos e periódicos.....	46
3.1.2.1 <i>ANPPOM</i>	46
3.1.2.2 <i>ABRAPEM</i>	50
3.1.2.3 <i>Outros periódicos e congressos</i>	52
3.1.2.4 <i>Jornal da ABRAV</i>	55
4 CARACTERÍSTICAS E PARTICULARIDADES DA TÉCNICA VIOLÍSTICA...	59
4.1 MÉTODOS, ESTUDOS E EXERCÍCIOS PARA VIOLA.....	59
4.1.1 Métodos.....	59
4.1.1.1 <i>Transcrições e adaptações de métodos para viola</i>	59
4.1.2 Estudos.....	64
4.1.2.1 <i>Problemas terminológicos e ambiguidade no uso do termo "Estudo"</i>	65
4.1.3 Exercícios.....	66
4.1.3.1 <i>Definição e características do exercício</i>	67
4.1.4 A complementaridade entre métodos, estudos e exercícios.....	68
4.2 ASPECTOS E PARTICULARIDADES TÉCNICAS.....	69
4.2.1 Mão esquerda.....	69
4.2.2 Cotovelo esquerdo.....	70
4.2.3 Mão direita.....	74
4.2.4 Sonoridade.....	76

5 ANÁLISE DOS EXERCÍCIOS DE RICARDO KUBALA.....	78
5.1 EXERCÍCIOS DE CORDAS SOLTAS.....	79
5.2 EXERCÍCIOS DE EUGÈNE YSAÏE.....	85
5.3 ESCALAS EM POSIÇÃO FIXA E VARIAÇÕES DO KREUTZER N.º 5.....	90
5.4 SCHEMA.....	91
5.5 MUDANÇA DE POSIÇÃO.....	97
5.6 ESCALAS EM UMA CORDA.....	102
5.7 ESCALAS EM TRÊS OITAVAS.....	104
 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 107
 REFERÊNCIAS.....	 110
 APÊNDICE A - PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO: MÉTODO DE EXERCÍCIOS TÉCNICOS PARA VIOLA.....	 126
 APÊNDICE B – ENTREVISTAS.....	 193
 ANEXO A - CATÁLOGO DE OBRAS DIDÁTICAS ORIGINAIS PARA VIOLA ENTRE 1782 E 2013.....	 218

1 INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta tese de doutorado são exercícios técnicos e musicais relacionados à viola, desenvolvidos pelo violista, professor e pesquisador Ricardo Lobo Kubala, nesta pesquisa denominado de Ricardo Kubala. Em junho de 2021, após o falecimento do professor Ricardo Kubala, fui convidado a lecionar no curso de Bacharelado em Música - Habilitação em Viola, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Meu interesse sobre esta temática se deve à convivência com os alunos em aulas semanais, as quais me demonstraram que Ricardo Kubala desenvolveu uma sólida base técnica com todos. Eles me comentavam sobre exercícios específicos que o professor ensinava e entrevi nisso um campo fértil para pesquisa.

Ricardo Kubala

Ricardo Kubala nos deixou em 10 de abril de 2021, vítima de um aneurisma cerebral, aos 53 anos de idade. “Íntegro, comprometido, solícito, gentil, divertido, honesto, grande amigo, humanista” (ABRAV, [s.d.]), são alguns dos adjetivos que a Associação Brasileiras de Violistas utiliza para descrevê-lo. Posso adicionar também, segundo testemunho de seus alunos e orientandos, excelente professor e orientador, que tinha um olhar prático, esquemático e musical para conseguir o melhor deles.

De acordo com o *site* da ABRAV, Ricardo Kubala nasceu em 26 de outubro de 1967, no Rio de Janeiro, em uma família de músicos de renome e atuantes no Brasil. Seu pai, Zygmunt Kubala (1943-2007), foi um violoncelista polonês radicado no Brasil em 1967, e sua mãe, Lina Maria Lobo Kubala (1939-1990), foi pianista. Iniciou seus estudos de música ao piano, posteriormente mudando de instrumento para a clarineta. Chegou a tocar na Orquestra Jovem Municipal de São Paulo e somente mudou para a viola por volta dos 15 anos (Kubala, 2025). Se formou bacharel em viola pela Faculdade Santa Marcelina (São Paulo), realizou cursos de aperfeiçoamento na Academia da Filarmônica de Berlim (Alemanha - bolsa de estudos Sociedade Vitae) e na Escola Superior de Música de Karlsruhe (Alemanha - bolsa de estudos DAAD e CAPES). Participou de festivais e cursos de música no Brasil e na Europa. Obteve os títulos de Mestre e Doutor em Música na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Atuou em diversos grupos de câmara premiados pela crítica, entre eles a Orquestra Solistas do Brasil (prêmio APCA de melhor conjunto de câmara) e o Quarteto de Cordas de São José dos Campos (prêmio APCA de melhor conjunto de câmara). Como músico convidado da Orquestra de Câmara Solistas de Trondheim (Noruega), participou de gravação de um CD pelo selo *Deutsche Grammophon* (prêmios *Amadeus Music Award* e *Golden Harmony Award*), além de ter se apresentado em vários países da Europa e Estados Unidos. Realizou várias estreias de obras do repertório brasileiro e contemporâneo para viola, resultado da parceria com diversos intérpretes e compositores. Como membro do Núcleo Hespérides, que se dedica à pesquisa e divulgação da música das Américas, tomou parte na gravação do CD “Sons das Américas” (selo SESC).

Foi professor de música de câmara, na Faculdade Santa Marcelina, e de viola, na Universidade de São Paulo (USP), campus de Ribeirão Preto, e no Instituto de Artes da UNESP. Lecionou também em vários festivais no Brasil, como os de Campos de Jordão - SP, Londrina - PR, Pelotas - RS e Gramado - RS, e ministrou master classes em universidades da América Latina.

Como diria João Guimarães Rosa, “as pessoas não morrem, ficam encantadas” (Portal UFMG, 2008). Esta visão, que se distancia da ideia de um fim definitivo, sugere que a vida continua, mesmo após a morte, em uma forma de encanto ou transformação. No caso, proponho com essa tese continuar uma pequena parte da existência do professor Ricardo Kubala. Transformar em material escrito um pouco do conteúdo que ele compartilhava oralmente em suas aulas.

Breves considerações acerca da viola

O repertório para viola, até o início do século XX, era escasso. No que concerne a material didático e repertório de concerto, diversas vezes violistas recorreram a transcrições de outros instrumentos, como violino, violoncelo e clarinete, o que demonstra a pouca atenção dedicada a explorar os recursos específicos da viola nesse período.

O declínio da importância do papel desempenhado pela viola, que até então era similar aos outros instrumentos da família do violino, se associa a transformações na escrita musical dos séculos XVI e XVII. As obras eram escritas a quatro ou cinco vozes, o que permitia que um conjunto utilizasse, respectivamente, duas ou três violas com diferentes tamanhos (Riley, 1993). Todavia, com a maior recorrência e uso da escrita a quatro vozes no período barroco, dada a tessitura das vozes das diferentes violas, convencionou-se usar somente uma viola. Devido ao

tamanho e demandas técnicas, a escolhida foi a menor delas, que tinha o tamanho de até 43,2 cm de comprimento de fundo¹. As demais vozes eram realizadas pelos violinos e pelo violoncelo (Kubala, 2004).

Por questões proporcionais, Rebello (2011) demonstra que para ter um desempenho acústico - timbre e volume - similar ao violino, o comprimento de fundo da viola deveria ser de 53,25 cm. Contudo, esse tamanho de viola é impraticável para os instrumentistas. Além do peso e tamanho, o braço dos músicos não alcançaria a região grave de cada corda a ser dedilhada. Para viabilizar a melhor execução das violas, *luthiers* passaram a construí-las em dimensão menor, em média entre 38 e 43 cm.

Os diferentes tamanhos da viola contribuíram para a limitação técnica, ao dificultar, ou mesmo impossibilitar, a execução em posições altas. O interesse cada vez menor pela viola não se deveu apenas à popularidade do violino. As limitações da própria viola, relacionadas à acústica e à execução, também contribuíram de forma significativa. Todavia, o instrumento começara a receber destaque com quartetos de cordas no período clássico e romântico, em sinfonias, poemas sinfônicos e, especialmente, nas óperas de Wagner² (Kubala, 2004; Rebello, 2011).

Embora o potencial expressivo da viola comece a ser reconhecido no século XIX, a maior quantidade de produção de repertório, para solo com orquestra ou recitais, é fato recente. Somente, no século XX, passou-se a empregar regularmente uma escrita que demanda maior domínio técnico do executante e que trata o instrumento de modo a evidenciá-lo, ao ressaltar seus aspectos

¹ O fundo é uma das partes do corpo da viola. Rebello (2011, p. 14) explica que: “O corpo do instrumento consiste em uma caixa de madeira oca, contendo um tampo superior ligeiramente abaulado e de um fundo de placas planas, unidos por ilhargas (faixas de madeira que unem e formam os lados da caixa) sobre as quais se apoiam. O tampo harmônico (tampo superior) contém duas aberturas acústicas em forma de “f”, um estandarte que fixa as cordas, e um espelho sem trastes que se projeta pela frente do braço, em cuja extremidade existe uma voluta ornamentada”.

² Richard Wagner (1813–1883) foi um compositor, maestro, teórico e polemista alemão, uma das figuras mais influentes e controversas da música ocidental. Pioneiro da *ópera dramática* (que chamou de “*drama musical*”), revolucionou a harmonia, a orquestração e a estrutura narrativa da música, com obras como *Tristão e Isolda* (1865), *O Anel do Nibelungo* (1876) e *Parsifal* (1882). Seus conceitos de “*obra de arte total*” (*Gesamtkunstwerk*) e o uso de *leitmotiv* tiveram impacto profundo não apenas na música, mas também nas artes cênicas e na filosofia (Mage, 2000).

idiomáticos, como os concertos de Béla Bartók³, William Walton⁴, Miklós Rózsa⁵, além da obra para viola de Paul Hindemith⁶. Desse modo, a pedagogia do instrumento se desenvolveu com a publicação de material na forma de estudos e métodos, o que propiciou transcrições para viola dos principais métodos de violino, em paralelo com obras pedagógicas originais.

Com a expansão do repertório e da dificuldade técnica, aumentou a busca por métodos e estudos para viola. Nascimento (2017, p. 154) demonstra que, embora haja “[...] muitas obras didáticas [...], originalmente compostas para viola”, é constatada a alta procura por métodos e livros de exercícios transcritos do violino para viola. Além disso, houve uma série de professores com formação não especializada, ou seja, violinistas que não tiveram formação em viola, os quais recorriam em suas aulas a transcrições para viola, de obras para violino. Isto foi um dos fatores que ocasionaram uma “[...] limitada reimpressão dos métodos originais [para viola] pelas editoras” (Nascimento, 2017, p. 154).

Nascimento (2017) ainda destaca, em pesquisa realizada com 15 professores de viola, de diferentes universidades públicas brasileiras, que dos 10 métodos mais utilizados nos cursos de graduação, oito são transcrições de métodos de violino e apenas dois são originais para viola. Desses originais, como o de Palaschko, ou os dois volumes do método de Berta Volmer, que mesclam exercícios técnicos e musicais, os textos e explicações estão em língua estrangeira

³ Béla Bartók (1881–1945) foi um compositor, pianista e etnomusicólogo húngaro, considerado um dos maiores inovadores da música do século XX. Sua obra é marcada pela fusão entre a música folclórica da Europa Central e dos Bálcãs, e técnicas composicionais modernas, como politonalidade, modulações complexas e rítmicas irregulares. Além disso, foi pioneiro na etnomusicologia, tendo coletado, transcrito e estudado milhares de canções populares da Hungria, Romênia, Eslováquia e outros países da região (Griffiths, 1984).

⁴ William Walton (1902–1983) foi um compositor britânico, cuja obra teve grande destaque no cenário musical do século XX, especialmente entre as décadas de 1920 e 1950. Ele é conhecido por composições como *Façade* e *Belshazzar's Feast*, além de sinfonias, concertos (entre eles, seu concerto para viola), trilhas para cinema e obras cerimoniais. Walton combinava influências modernistas com uma linguagem orquestral vigorosa, sendo frequentemente associado à tradição sinfônica inglesa pós-Elgar (Kennedy, 1998).

⁵ Miklós Rózsa (1907–1995) foi um compositor húngaro de destaque no repertório de música de concerto e na história da trilha sonora cinematográfica. Formado em Leipzig, teve forte influência do folclore húngaro em suas obras. Mudou-se para Londres nos anos 1930, onde começou sua carreira no cinema, e depois foi para Los Angeles, consolidando-se em Hollywood com trilhas para filmes como *Ben-Hur* (1959), *Spellbound* (1945) e *A Double Life* (1948), pelas quais recebeu três prêmios Oscar. Também teve relevante produção orquestral e atuou como professor de música de cinema na University of Southern California por duas décadas (Syracuse University, [s.d.]).

⁶ De acordo com Kubala (2004), a trajetória de Paul Hindemith (1895–1963) distingue-se por sua impressionante versatilidade e produtividade. Atuando simultaneamente como compositor, regente, instrumentista e pedagogo, sua carreira revela uma dedicação plena à música e um trânsito constante pelas diversas correntes estéticas da primeira metade do século XX. Embora outros compositores também tenham exercido múltiplas funções, o caso de Hindemith é singular: sua ampla produção, somada à habilidade em diversos instrumentos, o coloca como uma figura atípica em um século marcado pela especialização. Hindemith compôs “[...] três concertos para viola e orquestra, três sonatas para viola e piano e quatro sonatas para viola solo” (Kubala, 2004, p. 18).

(normalmente em inglês, francês, italiano ou alemão). Este é um fator que pode se tornar uma barreira para alunos no Brasil.

As semelhanças entre violino e viola são muitas, mas, somente no século XX começa a diminuir a diferença do volume de literatura entre os dois. Contudo, mesmo com o surgimento de material específico para o instrumento, o ensino da viola seguiu baseando-se nas obras pedagógicas do violino. A viola tem questões particulares, que envolve aspectos técnicos da mão esquerda (tamanho do braço do instrumento) e, especificamente, a produção sonora, que se diferenciam sensivelmente do violino. Entende-se que para melhor compreensão destas singularidades é necessário que, no processo de aprendizagem ou na rotina diária de estudos, haja exercícios específicos para a viola.

Ao tratar dos exercícios, Apel (1944) apresenta dentro do verbete *Etude* do *Harvard Dictionary of Music*, uma das possíveis definições de exercícios nos instrumentos musicais:

Etudes são escritos na forma de uma peça completa, exercícios de dedos são fórmulas curtas que têm de ser repetidos diversas vezes, tanto na mesma afinação, como em movimento por meio dos graus da escala. Muitos professores modernos preferem os exercícios de dedo porque eles são mais eficientes que estudos (p. 300, tradução do autor)⁷.

Ao discorrer acerca de exercícios, Flesch (2000) cita Otakar Ševčík⁸:

Ele mostrou, pela primeira vez, que dentro de certos limites e com o uso apropriado de seus exercícios, era possível para o violinista desenvolver suas habilidades para um ponto onde poderia dominar problemas técnicos cujas soluções, até então, tinham sido alcançadas apenas por poucos (p. V, tradução do autor)⁹.

No Brasil, os violistas que tiveram aula com o professor Ricardo Kubala relatam que ele possuía um vasto repertório de exercícios com o intuito de refinar ou desenvolver habilidades

⁷ “*Etudes* are written in the form of a complete piece, finger-exercises are short formulae which have to be repeated many times, either on the same pitch, or moving through the degrees of the scale. Many modern teachers prefer the finger-exercises because they are more efficient than etudes”.

⁸ Otakar Ševčík (1852-1934) foi violinista e pedagogo tcheco. Iniciou seus estudos de violino com seu pai e, posteriormente, no período entre 1866 e 1870, estudou com Antonín Bennewitz (1833-1926) no conservatório de Praga. Como professor lecionou em Kiev, Praga e Viena. Entre seus alunos estão: Efrem Zimbalist (1890-1985), Marie P. Hall (1884-1956), Jan Kubelík (1880-1940), entre outros. Ševčík obteve notoriedade por seus vários livros de exercício, ao abordar os mais diversos aspectos da técnica do violino (Mattos, C., 2017).

⁹ “He showed for the first time that, within certain limits and with appropriate use of his exercises, it was possible for the violinist to develop his skills to a point where he could master technical problems whose solutions had hitherto been achievable only by the few”.

específicas, como mudança de direção do arco¹⁰, fôrma da mão esquerda e mudança de posição. Alguns destes exercícios eram trechos de métodos de pedagogos como Kreutzer, Yost, Ševčík etc., todavia, Ricardo Kubala os aplicava com outro olhar. Realizava pequenas modificações para se adequar à necessidade do aluno. Ele também criava exercícios específicos, que buscavam esta mesma finalidade, entretanto, grande parte era repassada de forma oral e, não, escrita. Constata-se que há indícios de que estes exercícios demonstraram ser eficientes, pois seguem sendo utilizados e repassados de aluno para aluno.

Em 2020, entrei no curso de pós-graduação da UNESP, no mestrado, sob orientação do professor Ricardo Kubala. Propus uma pesquisa sobre o ensino coletivo de cordas friccionadas do Instituto Baccarelli¹¹, onde fui professor de viola e coordenador pedagógico das cordas. Após seu falecimento, fui convidado a participar do Programa de Aperfeiçoamento e Apoio à Docência no Ensino Superior (PAADES) da UNESP, que, de acordo com o *site* da universidade, é parte integrante da formação do pós-graduando da Unesp, "[...] visando a sua preparação para a docência. Para tanto, o pós-graduando realizará atividades supervisionadas em disciplinas da Graduação da UNESP" (UNESP-PAADES, [s.d.]). Participei deste programa nos anos de 2021 e 2022, sob a supervisão do Professor Luiz Amato. Nos anos de 2023 e 2024, além do meu trabalho como professor de viola no curso de bacharelado da Faculdade Mozarteum São Paulo (FAMOSP), fui aprovado em concurso público anual para atuar como professor substituto para a classe de bacharelado em viola da UNESP.

Em 2021, a classe contava com 10 alunos, destes, quatro finalizaram o curso ao final do ano letivo. A qualidade técnica da classe era notável, tanto que dois foram agraciados com bolsas de estudos e cursaram pós-graduação nos EUA (Leonardo Marchioli Gomes Sobral e Bruno Rocha Prado da Silva), uma trabalhou em projetos de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na formação de orquestras sinfônicas jovens na região do Seridó - RN (Victoria Liz Ribas Macedo), e um foi aprovado na Academia de Música da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) (Giovanni Barbosa Melo). O convívio semanal com os alunos demonstrou a qualidade e eficiência dos exercícios que Ricardo Kubala ensinava. Alguns alunos me demonstraram certos exercícios, seja de modo prático ou por meio de anotações. Entendi que ali

¹⁰ Troca de arco de baixo para cima e vice-versa.

¹¹ Associação civil, sem fins lucrativos, fundada no ano de 1996, em São Paulo, que atende cerca de 1.200 crianças e jovens em projetos socioculturais.

estava um material valioso, fruto de pesquisa, investigação e experiência, o qual acredito ser necessário o registro, organização, análise e catalogação por categoria (técnica das mãos esquerda e direita, escalas etc.), para que mais violistas possam usufruir de um conteúdo específico para viola com explicações na língua portuguesa.

Justificativa, Hipótese, Objetivo e Referencial Teórico-Metodológico

Constata-se, de acordo com a Revisão de Literatura, a qual será apresenta na Seção 3, que o repertório para viola, até o início do século XX, é escasso. No que concerne a material didático e repertório de concerto, diversas vezes violistas recorreram a transcrições de outros instrumentos, como violino, violoncelo e clarinete, o que demonstra a pouca atenção dedicada a explorar os recursos específicos da viola. Dessa forma, justifica-se a pertinência desta pesquisa para a área da música e, em especial, ao campo do ensino de viola. Diante disso, a hipótese é que desenvolver um material específico para viola em português trará uma importante contribuição ao ensino desse instrumento, em particular, na universidade.

Para tanto, o objetivo é desenvolver um material didático para o ensino de viola, a partir da compilação e adaptação de técnicas e exercícios criados por Ricardo Kubala. Para atingir este escopo tem-se como objetivos específicos: ilustrar o panorama histórico da viola; especificar as características e particularidades da técnica violística; e analisar e classificar os exercícios de Ricardo Kubala.

Para o desenvolvimento da pesquisa, adotou-se uma abordagem metodológica teórico reflexiva, ou seja, almeja-se alcançar uma forma de pensar que combina a reflexão com a teoria, para construir e reformar conhecimentos pré-existentes. Assim, por meio de revisão de literatura específica sobre o tema, foram utilizados como principais referenciais teóricos Bosísio e Lavigne (2022), Dalton (1988), Flesch (2000), Kubala (2004, 2009), Lainé (2010), Nascimento (2017), Radocaj (2023), Riley (1993), Santos (2011) e Vila (2023). Assim como, uma das principais fontes são correspondências de ex-alunos e familiares de Ricardo Kubala, que revelaram diferentes aspectos sobre os exercícios propostos por este músico e professor. A partir destes referenciais e fontes, ocorrerá a articulação da teoria com a prática, no afã de alcançar o objetivo de desenvolver um material didático para o ensino de viola.

Estrutura

A presente tese está estruturada pela introdução, quatro seções de desenvolvimento e considerações finais. As seções de desenvolvimento são as seguintes:

1 – *Viola: problemas, experimentos e panorama brasileiro*: Aponta os problemas de construção da viola, os experimentos feitos para solucioná-los e um panorama histórico da viola no Brasil.

2 – *Revisão de Literatura*: Apresenta a revisão das principais publicações impressas e *online* sobre o tema investigado. Está dividida em três partes: dissertações e teses; publicações brasileiras em Anais de congressos; e artigos de periódicos. São discutidas publicações referenciadas no Brasil, no sentido de elucidar em que ponto estão as pesquisas sobre o tema da tese.

3 – *Características e Particularidades da Técnica Violística*: Inicia com a exposição das diferenças e, ao mesmo tempo, complementariedade entre métodos, estudos e exercícios, e traz um levantamento de transcrições e adaptações para a viola. A seguir, trata das características e particularidades específicas da técnica da viola e as compara às do violino. Foca nos principais conteúdos acerca de questões técnicas e exercícios para viola.

4 – *Análise dos Exercícios de Ricardo Kubala*: Discussão e análise sobre os exercícios que Ricardo Kubala passava para os seus alunos, a saber: exercícios de corda soltas; exercícios de Eugène Ysaÿe; escalas em posição fixa e variações do Kreutzer n.º 5; Schema; mudança de posição; escalas em uma corda; e escalas em três oitavas.

Destaca-se que no Apêndice A, *Proposta de Material Didático: método de exercícios técnicos para viola*, há a compilação do material analisado na Seção 5 - *Análise dos Exercícios de Ricardo Kubala*, com a elaboração da proposta de um método de estudo e ensino, com explicações em língua portuguesa e partitura dos exercícios.

Diante de tudo o que foi exposto se justifica investigar os exercícios para técnica de viola a fim de sua catalogação e descrição em português. Dessa forma, de acordo com o que foi apresentado, o primeiro passo da pesquisa será traçar um breve panorama histórico da viola no Brasil e discutir questões relativas às possibilidades e problemas concernentes à construção e modelos deste instrumento.

2 VIOLA: PROBLEMAS, EXPERIMENTOS E PANORAMA BRASILEIRO

Nesta seção serão abordados os problemas na construção da viola, os experimentos de novos modelos do instrumento, histórico e panorama atual da viola no Brasil. Para discorrer sobre a construção da viola, será feita uma brevíssima genealogia do instrumento. A viola e o violino têm origem nos cordofones de arco, suas raízes estão na Ásia Central e em instrumentos tradicionais como o *huchyn* chinês, o *rebab* árabe e o *sārangi* indiano. Esses instrumentos, ao serem difundidos para o Extremo Oriente e Europa, passaram por diversas adaptações e deram origem ao *rebec* europeu (ou rabeca), que mais tarde influenciaria o desenvolvimento do violino e da viola.

O surgimento desses instrumentos de cordas friccionadas é atribuído a uma evolução gradual, evidenciada por registros pictóricos como os de Gaudenzio Ferrari¹², no século XVI (Figura 1). Pesquisadores como Emanuel Wintemitz (1967) e David Boyden (1965) utilizaram essas imagens, aliadas a fontes literárias, para traçar essa trajetória evolutiva e sugerem que o violino, a viola (e o violoncelo) não foram invenções isoladas, mas resultado de um processo de transformação e experimentação por parte dos *luthiers* do norte da Itália.

¹² Gaudenzio Ferrari (1481-1546) foi um pintor e escultor italiano do período renascentista, ativo principalmente no Norte de Itália. Por vezes, ligado aos primórdios da história do violino devido à representação de instrumentos de cordas nas suas obras de arte. Uma das suas obras mais famosas, o fresco “A Glória dos Anjos”, na Igreja de Santa Maria delle Grazie, em Saronno, na Lombardia, apresenta anjos a tocar vários instrumentos musicais, incluindo o que parecem ser as primeiras formas de violinos ou violas. Este afresco, criado por volta de 1534-1536, é importante porque fornece provas visuais de instrumentos de cordas que foram precursores do violino moderno (Alcântara Júnior, 2019).

Figura 1 - Gaudenzio Ferrari - A glória dos anjos



Fonte: Yorck Project (2002), 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=150919>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Na Figura 1 podemos observar no centro da pintura quatro instrumentos de cordas friccionadas. O maior deles, que se assemelha a um violoncelo, e o que está à direita, que se parece a uma viola, possuem as características e formatos atuais, como o corte da madeira do corpo do instrumento e as aberturas em modelo de “f” no tampo superior. Enquanto no instrumento acima ao do que seria o violoncelo, lembra um instrumento “*da braccio*”, ou seja, é tocado sendo segurado pelo braço, vemos somente o tampo inferior. Porém, nota-se que o formato do corpo do instrumento possui mais curvas do que os outros. Além disso, a voluta deste instrumento, diferentemente dos outros, possui uma configuração de gota (e cravelhas para três cordas).

2.1 PROBLEMAS NA CONSTRUÇÃO E EXPERIMENTOS

Riley (1993) demonstra que a viola trouxe mais obstáculos para os *luthiers* durante os últimos três séculos do que os outros membros da família do violino. Dois problemas eram comuns ao violino, viola e violoncelo: primeiro, a necessidade de emendar o tampo e o fundo quando a disponibilidade de madeira acústica de qualidade era de largura insuficiente; e, em segundo lugar, a necessidade de alongar o braço e a escala dos instrumentos feitos antes de 1780, em resposta às novas demandas dos intérpretes no final do século XVIII.

Um terceiro problema para as violas consistia em tornar as antigas violas tenores curtas o suficiente para serem possíveis de tocar. Isso foi resolvido cortando-as, diminuindo seu tamanho. O quarto problema está relacionado com a forma e as dimensões da viola. Muitas violas pequenas carecem da ressonância desejada e várias violas de tamanho tenor são grandes demais para serem tocadas confortavelmente. Como consequência, ao longo de mais de três séculos, houve inúmeras experiências para melhorar a viola, com a alteração da sua configuração ou dimensões e afinação.

No início do século XIX, a música para viola atingia uma gama maior de alturas e assumia um papel mais importante no conjunto total, seja orquestral ou de câmara. Compositores e regentes tornaram-se críticos de muitos naipes de viola, quando os músicos não usavam apenas violas pequenas, mas até violinos com cordas de viola. A qualidade da sonoridade desses naipes de viola

levou Gretry¹³, Berlioz¹⁴, Wagner e outros a escreverem comentários mordazes sobre a inadequação e a falta de padrões artísticos entre os violistas, nas orquestras do século XIX. Muitos dos instrumentos que foram desenhados e produzidos no século XIX tentaram solucionar os problemas de facilidade e do "[...] pequeno som abafado das violas então em uso" (Riley, 1993, p. 225).

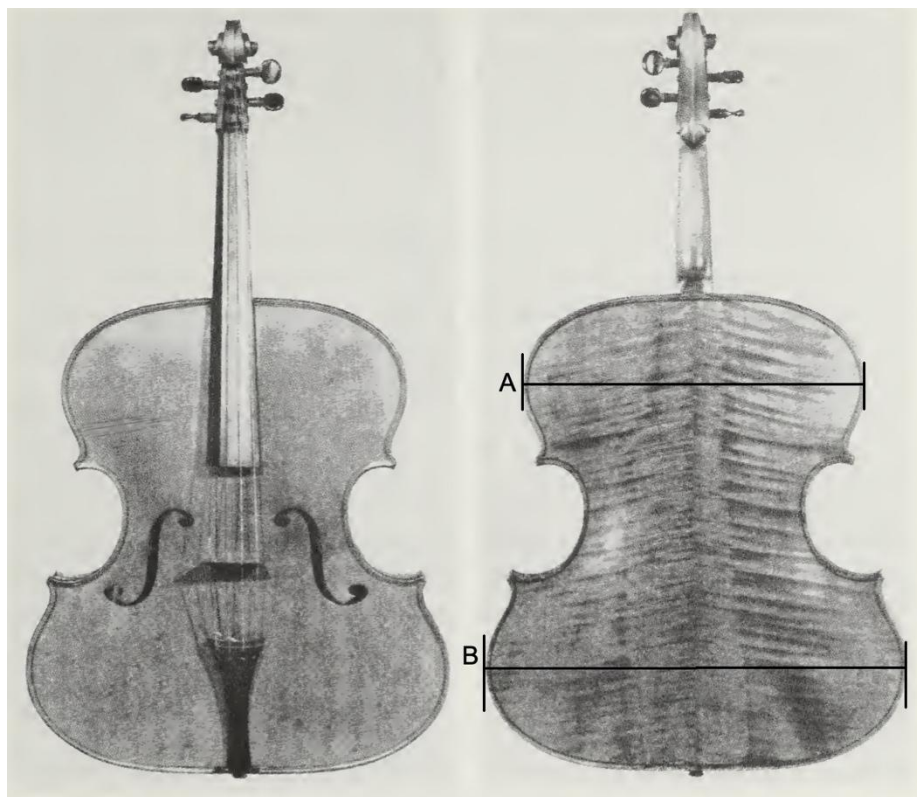
Um dos primeiros foi Michael Woldemar (1750-1816), violinista, violista, compositor e professor em Paris, por volta de 1800. A ideia de Woldemar era adicionar uma corda Dó a um violino, tornando-o um instrumento de cinco cordas. De acordo com Gretry, muitos dos violistas dessa época tocavam violinos com o encordoamento de violas, de modo que a invenção de Woldemar não foi revolucionária, nem resolveu o problema acústico. B. Dubois, um *luthier* francês, construiu um instrumento que chamou de *Violon-tenor*, em 1833, que tinha um comprimento de corpo de 43,5 cm e um comprimento total de 71 cm, e foi afinado uma oitava abaixo do violino: g, d, a, e'. Pretendia-se que o instrumento fosse segurado entre os joelhos e tocado como o violoncelo (Riley, 1993).

Charles Henry (1803-1859) confeccionou um *Baryton*, em 1847, afinado como o *Violon-tenor* de Dubois, uma oitava abaixo do violino. Jean Baptiste Vuillaume (1798-1875), construiu um *Contralto*, em 1855 (Figura 2), o comprimento total era de 67,5 cm, o comprimento do corpo de 41,3 cm e a altura das faixas laterais (ou costelas) tinham 5 cm. Essas medições estão dentro dos limites padrão, no entanto, como demonstra a Figura 2, a parte superior (A) de 29,2 cm e a parte inferior (B) de 36 cm tornam o instrumento praticamente impossível de tocar acima da 3ª posição (Millant, 1972).

¹³ André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813) foi um compositor belga-francês do período clássico, celebrado por suas óperas cômicas (*opéras-comiques*), que influenciaram o desenvolvimento do gênero na França. Suas obras, como *Zémire et Azor* (1771) e *Richard Cœur-de-Lion* (1784), combinavam melodias acessíveis, expressividade dramática e inovações orquestrais, tornando-o um dos compositores mais populares de sua época (Pendle, 2006).

¹⁴ Hector Berlioz (1803–1869) foi um compositor, maestro e crítico musical francês, um dos principais expoentes do Romantismo musical. Pioneiro na orquestração e na expansão das formas sinfônicas, suas obras mais conhecidas incluem a *Symphonie Fantastique* (1830), *Roméo et Juliette* (1839) e a ópera *Les Troyens* (1858). Seu tratado *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (1844) permanece uma referência na música orquestral (Macdonald, 2002).

Figura 2 – Jean Baptiste Vuillame, contralto, 1855



Fonte: Riley, 1993, p. 227.

Hermann Ritter (1849-1926), virtuoso violista alemão, com inspiração e apoio de Richard Wagner, criou, em 1875, a *Viola alta*, com comprimento de corpo de 48 cm e 4,3 cm de altura das costelas. A *Viola alta*, com seus instrumentos acompanhantes, a *Viola tenore* (corpo com 72 cm, construída com dimensões na proporção de 2:1 para o violino) e a *Viola bassa* (corpo com 96 cm, construída com dimensões na proporção de 2:1 para a *Viola alta*), estão entre as mais significativas experiências realizadas com novos modelos e dimensões para membros da família dos violinos, durante o século XIX. Richard Wagner ficou tão impressionado com a *Viola alta* de Ritter, que o convidou para tocar na orquestra da abertura de seu novo teatro em Bayreuth (norte da Baviera, Alemanha).

Eugen Sprenger (1882-1953), de Frankfurt am Main (Alemanha), fez uma das experiências mais bem-sucedidas, uma viola com um confortável comprimento de corpo de 40 cm e um comprimento total de 66 cm. Alargando e elevando as costelas, ele conseguiu aumentar a câmara de ar em um terço. Seu instrumento preservou o tom escuro da viola, porém com um som muito

mais penetrante do que outras violas de comprimento de corpo semelhante. Paul Hindemith ficou particularmente entusiasmado com o instrumento e o tocou junto com outros modelos *Sprenger*, na década de 1920.

Luthiers na Itália, Alemanha e Rússia realizaram experimentos com o tamanho e proporções da viola. Um dos mais famosos do século XX foi desenvolvido pelo violista inglês Lionel Tertis (1876-1975) e pelo *luthier*, também inglês, Arthur Richardson (1882-1965), chamado *Tertis Model Viola* (Viola Modelo Tertis). Este modelo foi pensado pois, após anos tocando em uma viola *Montagnana* tamanho 43,5 cm, que lhe trouxe problemas musculares por conta do tamanho, Lionel Tertis desejava encontrar um instrumento com tamanho menor, mas que tivesse um som refinado, semelhante à sua *Montagnana*. A Viola Modelo Tertis tem 42,5 cm e trouxe "[...] muito sucesso e uma grande satisfação para Tertis" (Riley, 1993, p. 235, tradução do autor)¹⁵.

Congressos de associações de construtores na Itália (1959) e de violistas em Londres (1978) propuseram tamanhos ideais para violas, sendo que na Itália o ideal era 42 cm e, em Londres, 41,2 cm. Atualmente, na terceira década do século XXI, um dos exemplos mais notáveis é do *luthier* japonês Hiroshi Iizuka¹⁶, que realizou experimentos com o formato da viola, ao incorporar linhas do *Viol* e, especialmente, da *Viola d'amore* (Figura 3). Suas violas alcançaram reputação internacional, sendo tocadas por violistas como Michael Tree, Ori Kam e Scott Slapin.

Figura 3 – Estojo para duas violas, sendo uma em modelo tradicional e uma modelo Izuuka



Fonte: Slapin, 2016.

¹⁵ "[...] was highly successful and a great satisfaction to Tertis".

¹⁶ Ano de nascimento 1945.

2.2 HISTÓRICO E PANORAMA ATUAL DA VIOLA NO BRASIL

A história da viola no Brasil, exceto algumas exceções, se torna mais documentada a partir do século XIX e, principalmente, no século XX. Sua introdução se deu junto à vinda de outros instrumentos. Ao buscar informações acerca da chegada de instrumentos musicais no Brasil colonial¹⁷, Paulinyi (2010) discorre que elementos da música praticada na Europa começaram a ser introduzidos no país por padres portugueses, os quais utilizavam instrumentos musicais para auxiliar na colonização: “A função da música, na colônia, era primordialmente litúrgica. Além das missas, fazia muito sucesso no Brasil o teatro musical” (p. 45). Mariz (2005) corrobora esta ideia, ao relatar que durante os dois primeiros séculos de colonização portuguesa, a música esteve fortemente ligada à igreja e ao movimento de catequização. Castagna (2003) afirma que os jesuítas foram os responsáveis pela utilização de diversos instrumentos musicais pelos indígenas, como as flautas, trombetas, charamelas, baixões, violas, cravos e órgãos.

Em relação ao século XVIII, Azevedo (1956) menciona o surgimento da grande quantidade de casas dedicadas à ópera, espalhadas pelas principais cidades do país. Mariz (2005) observa que havia a presença de inúmeros músicos em atividade nas orquestras dos teatros e descreve Minas Gerais como “[...] o ponto mais alto da música da época colonial no Brasil” (p. 37). Durante este período, o compositor mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805) escreve uma peça litúrgica intitulada “*Ofício das violetas*”, para seis violetas (como a viola é chamada em Portugal) e coral (Toni, 1983).

Nos trabalhos de Castagna (2003), Mariz (2005) e Paulinyi (2010), encontramos referências a obras para violino, porém, especificamente para viola não há menções. O que se constata são citações de obras litúrgicas, que, por vezes, contêm orquestra com violas em sua instrumentação, como a peça “*Spiritus Domini*”, para dois coros mistos e orquestra (1785), de Francisco Gomes da Rocha (1745-1808).

A chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, beneficiou o desenvolvimento da música brasileira. Paulinyi (2010) afirma que este evento “[...] reuniu dezenas de músicos proeminentes e possibilitou a impressão e distribuição de partituras modernas” (p. 49). Segundo Mariz (2005), “A influência da chegada de Dom João ao Rio de Janeiro foi deveras perceptível no

¹⁷ Brasil Colônia é o período que se estende de 1530, com a missão exploradora de Martim Afonso de Souza, a 1815, quando o então Estado do Brasil tornou-se Reino de Portugal, Brasil e Algarves (Queiroz, [s.d.]).

campo da música, ganhando grande impulso não só no campo religioso, mas também no campo secular.” (p. 52). A transferência da corte portuguesa para o Brasil trouxe grandes avanços em todas as áreas da cultura, com as tendências artísticas da família real, contudo, segundo Bettencourt (1945), a música era a forma de arte mais privilegiada.

Em 27 de novembro de 1841, foi criado o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, “[...] a primeira instituição dedicada apenas ao ensino musical no Brasil” (Giroto, 2007, p. 1). Em 1890, como decorrência da Proclamação da República, o Conservatório Imperial de Música muda de nome para Instituto Nacional de Música, e, em 1937, quando integrado à universidade, é novamente renomeado como Escola Nacional de Música. Com a transformação da Universidade do Brasil em Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1965, a instituição ganhou seu nome atual, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Fresca, 2020).

Nota-se que tanto no Brasil quanto na Europa, os principais conservatórios de música implantaram tardiamente o ensino de viola, em comparação a outros instrumentos de cordas. Em 1832, foi fundado na Bélgica o Real Conservatório de Bruxelas, e 45 anos após sua fundação, em 25 de abril de 1877, foi criada a “[...] primeira classe exclusivamente consagrada à viola em um instituto superior” no mundo (Lainé, 2010, p. 168). Nascimento (2017) relata que o pioneiro Conservatório de Paris, fundado em 1795, somente no ano de 1894 oferece o primeiro curso específico de viola. Como comparação, o curso de violino e violoncelo foram criados na fundação do Conservatório, ou seja, 99 anos antes do curso de viola, e o de contrabaixo, em 1827, 67 anos antes.

Nossa primeira escola de música somente viria a ter um curso de graduação exclusivamente de viola 146 anos depois da sua fundação, somente em 1987 (não antes do pedido da criação do curso ter sido negado em 1986, em parecer de uma comissão mista de três órgãos deliberativos da UFRJ). Todavia, outras instituições brasileiras de ensino superior criaram seus cursos de bacharelado em viola anteriormente, como a Universidade Federal da Bahia (UFBA), nos anos 1960, e, na década de 1970, a Universidade de Brasília (UnB) (Fantini, B., 2021a). Nascimento (2017) nos fornece uma valiosa pesquisa sobre quando o curso de bacharelado em viola foi fundado nas principais universidades do país:

Tabela 1 - Criação dos cursos de bacharelado em viola no Brasil

INSTITUIÇÃO	ANO DE CRIAÇÃO APROXIMADO
USP	1971
UnB	1972
UNESPAR	1977
UFRN	1980
UFPB	1982
UFRGS	1987
UNICAMP	1987
UNESP	1988
UNIRIO	1988
UFPE	1996
UFMG	1997
UFSM	1999
UEA	2006
UFSJ	2006
UDESC	2007

Fonte: Nascimento, 2017, p. 121.

Essas graduações foram criadas em consequência do

[...] aparecimento de grandes instrumentistas e professores especializados no instrumento. [...] Nomes como Perez Dworecki, George Kiszely, Juan Sarudiansky, entre outros, [deram] grande impulso à composição de novas peças, bem como para o surgimento de novos violistas (Mendes, A., 2002, p. 17).

Segundo o *website* da Associação Brasileira de Violas (ABRAV, [s.d.]), durante a trajetória da viola no Brasil, são destacados quatro violistas: George Kisely (1930-2010), Bela Móri (1912-2006), Perez Dworecki (1920-2011) e Ricardo Kubala (1968-2021). Os três primeiros são húngaros, que migraram para o Brasil fugindo da Segunda Guerra Mundial. Além de suas origens no leste europeu, os quatro foram destacados violistas e importantes professores de viola, tendo formado diversos violistas desde 1950, até meados da terceira década do século XXI.

Embora estes violistas tenham exercido forte atuação pedagógica, a demanda de alunos para aprender a tocar viola era maior do que a oferta de professores violistas. Com isso, frequentemente,

professores de violino, como Alberto Jaffé (1935-2012), Ayrton Pinto (1933-2009), Marcello Guerchfeld¹⁸, Elisa Fukuda¹⁹ e Paulo Bosísio²⁰, lecionaram viola. Entre os violistas que estudaram com eles, estão Carlos Aleixo dos Reis, professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Alexandre Razera, primeira viola da Orquestra Filarmônica de Malta, Renato Bandel, coordenador no Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí, e Thais Coelho, violista da Orquestra Sinfônica Alemã de Berlim.

Destaca-se também o trabalho realizado pela professora Glêsse Collet, que a partir de 1992 lecionou viola, violino e música de câmara na Universidade de Brasília (UnB). Após sua aposentadoria, imigrou para os EUA, em 2016, onde atualmente é professora de viola na Universidade de Wyoming.

Em meados da terceira década do século XXI, a oferta de professores de viola no Brasil é ampla, com destacados professores e violistas pelo país, como Rodrigo Santana (Universidade Federal do Pará - UFPA), Camila Meirelles (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN), Ulisses Silva (Universidade Federal da Paraíba - UFPB), Marco A. Catto Ribeiro (Orquestra Sinfônica da Bahia - OSBA), Fábio Saggin (Orquestra Filarmônica de Goiás), Luciano Pontes (Universidade Federal de Goiás - UFG), João Paulo Machado (UnB), Jessé Pereira (UFMG), Dhyán Tofollo (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO), Tiago Vieira (Orquestra Sinfônica Brasileira – OSB), Cindy Folly (OSB), Leonardo Piermartiri (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC), Jairo Chaves (Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina - OSUEL) e Hella Frank (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS). Além dos professores e violistas em São Paulo e região, como Emerson Luiz De Biaggi (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP), Gabriel Marin (Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo - OSUSP), Silvio Catto (Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo – OSMSP), Adriana Schincariol (OSMSP), Roberta Marcinkowski (OSMSP), Abrahão Saraiva (OSMSP), Horácio Schafer (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP), Peter Pas (OSESP), Ederson Fernandes (OSESP), Sarah Pires (OSESP), Irina Matzen (Bachiana Filarmônica Sesi-SP) e Iberê Carvalho (Orquestra Sinfônica de Santo André).

¹⁸ Ano de nascimento 1942.

¹⁹ Ano de nascimento 1952.

²⁰ Ano de nascimento 1950.

Com o aumento de professores e alunos, o interesse sobre a viola também aumentou e foram criados festivais e encontros dedicados ao instrumento. Além dos festivais, foi fundada, em 2014, a Associação Brasileira de Violistas (ABRAV). De acordo com seu *site*:

[...] durante a I Mostra de Viola da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) realizada em Natal - RN, os violistas e professores Camila Meirelles, Carlos Aleixo, Emerson Biaggi, Ulisses Silva, Hella Frank, Isabel Brasiliano, Miguel Kolodiuk e Paulo França se reuniram e decidiram formar uma associação. A partir desta decisão e com a contribuição de todos, foi estabelecida e registrada a Associação Brasileira de Violistas – ABRAV, cujo objetivo é fomentar a expansão e integração de conhecimentos concernentes à realidade de nossa atividade profissional no país (ABRAV, [s.d.]).

Segundo o *site*, a proposta da ABRAV é promover a expansão e conexão de diálogos entre os diversos ambientes musicais que constituem a prática da viola, tanto no âmbito da performance como na esfera pedagógica e acadêmica. Seus fundadores acreditavam que aliar o compartilhamento de conhecimento ao espírito de solidariedade permite superar desafios e que estando unidos serão mais fortes, e a prática, por consequência, mais eficiente. Desde sua fundação, a ABRAV realizou sete edições do Encontro Nacional de Violistas (ENVIO) em diferentes cidades do país e, em 2024, sediou na Unicamp, Campinas, o 49º Congresso da Sociedade Internacional de Viola. Neste evento, professores e violistas de diferentes partes do mundo se juntaram para apresentar palestras, aulas e recitais.

Além do ENVIO, entre 2018 e 2020 ocorreram três edições do “Encontro Campestre de Violas”, um festival também dedicado somente à viola. Fundado por Gabriel Marin, Pedro Visockas e Roberta Marcinkowski. O Encontro contou com quatro professores de viola com origens em Piracicaba (interior de São Paulo), os violistas Alexandre Razera, Gabriel Marin, Pedro Visockas e Renato Bandel. A ideia do Encontro Campestre é que alunos e professores convivessem em um mesmo local, fora dos grandes centros, onde aconteceram aulas, palestras e concertos.

Considera-se que apesar de seu ingresso tardio nas universidades brasileiras, o ensino da viola tem alcançado um notável nível de qualidade no país. A existência de cursos superiores em diferentes regiões, a atuação de professores qualificados e o destaque de estudantes em âmbitos nacional e internacional evidenciam os frutos do trabalho daqueles que iniciaram o ensino da viola no Brasil, bem como dos que deram continuidade a essa trajetória, ao fundar a ABRAV e promover os Encontros de Violas. Na seção seguinte, serão abordadas as publicações brasileiras que tratam de aspectos diversos relacionados à viola.

3 REVISÃO DE LITERATURA

Esta seção apresenta uma revisão de literatura sobre publicações realizadas no Brasil relacionadas à viola. São abordadas análises de obras, questões técnicas, pedagógicas, entre outros aspectos. A revisão priorizou trabalhos publicados entre 1993 e 2023, com o objetivo de traçar um panorama atual da pesquisa na área. Isso permite estabelecer a base teórica para a discussão desta pesquisa e oferecer uma visão ampla do tema. Para apresentar a realidade brasileira deste cenário, a seção está organizada em três partes: a primeira identifica pesquisas acerca da viola em dissertações e teses; a segunda traz publicações em Anais de congressos e periódicos; e a terceira discute o material didático utilizado para o ensino de viola no Brasil.

3.1 PUBLICAÇÕES EM DISSERTAÇÕES, TESES, ANAIS DE CONGRESSOS E PERIÓDICOS

A amostragem de dissertações e teses aqui discutidas foram consultadas em *sites* de repositórios de universidades e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. A amostragem dos Anais de congressos e periódicos foram consultados nos *sites* específicos destas publicações. A busca foi exclusivamente acerca de conteúdo sobre aspectos técnicos, musicais e repertório de viola. Investigações que tratam sobre obras de música de câmara, sem a análise técnica ou musical da parte da viola e ensino coletivo de cordas friccionadas, não serão contempladas nesta pesquisa. Enfatiza-se que esta é uma amostragem, pode haver pesquisas que não foram encontradas nos mecanismos de busca utilizados.

3.1.1 Teses e dissertações

No total foram encontradas 41 investigações de pós-graduação, sendo 31 dissertações e 10 teses. O Quadro 1 traz as informações sobre o levantamento de teses e dissertações, com pesquisas entre 1993 e 2023, nas seguintes categorias: universidade, autor, ano, título e especificação se a pesquisa é uma dissertação ou tese. Salienta-se que as pesquisas estão agrupadas por instituição de ensino.

Quadro 1 - Lista de dissertações e teses no Brasil sobre viola (1993-2023)

Universidade	Autor	Ano	Dissertação	Tese
UNICAMP	Gualberto Estades Basavilbaso	1995	-	Origens e desenvolvimento técnico da viola.
UNICAMP	Ivana Paris Orsi	2000	Pequena suíte de Villa-Lobos: transcrição para viola e piano.	-
UNICAMP	Ricardo Lobo Kubala	2004	A escrita para viola nas sonatas com piano Op.11 n. 4 e Op.25 n. 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos.	-
UNICAMP	Renato Kutner	2006	Brasiliana nº 2 de Cyro Pereira: análise interpretativa, preparação de edição e redução para viola e piano.	-
UNICAMP	Antônio Carlos de Mello Pereira	2008	Concerto para viola de Claudio Santoro: edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação.	-
UNICAMP	Ricardo Lobo Kubala	2009	-	O concerto para viola e orquestra de Antônio Borges-Cunha: a obra e uma interpretação.
UNICAMP	Liliana Mocciano Gallardo	2009	Sonata para viola solo de Gyorgy Ligeti: aspectos técnicos e interpretativos.	-
UNICAMP	Ana Carolina Robusti Sacco	2015	Estudo interpretativo da obra 'Trio das águas' para clarinete, viola e piano de Ricardo Tacuchian.	-
UNICAMP	Valter Eiji Kakizaki	2014	Aspectos gerais e técnicos do violino/viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian – suas influências na era digital.	-
UNICAMP	Francisco Darling Lopes Nascimento	2017	Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento.	-
UNICAMP	Jessé Máximo Pereira	2019a	-	O concerto para viola e orquestra de Marco Padilha: estudo técnico-interpretativo.

Continua

Universidade	Autor	Ano	Dissertação	Tese
UFMG	Hellen Dias Mizael	2011	Sonata para viola e piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico interpretativo e tratamento editorial.	-
UFMG	Maria Fernanda Leitão Canabarro	2013	Scordatura na performance: o uso da scordatura na versão para viola na Suíte n. 5 de J. S. Bach.	-
UFMG	Martinez Galimberti Nunes	2013	A performance de técnicas estendidas a partir dos estudos Viola Spaces de Garth Knox e sua aplicabilidade na Sequenza VI de Luciano Berio.	-
UFMG	Vitor Chagas de Abreu	2015	Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Vale: cinco transcrições e análise interpretativa para a viola de arco.	-
UFMG	Larissa Natalia Ferreira de Mattos	2016	O repertório dos sécs. XX e XXI para o duo viola e violoncelo: um catálogo de obras e a construção da sonoridade do duo na interpretação.	-
UFMG	Daniel Ramalho Prazeres	2017	Sonata para viola e piano (1962) de Francisco Mignone: a Teoria do Contorno e os aspectos da técnica de mão direita na preparação de uma performance.	-
UFMG	Ana Cielo Guerra	2017	Concerto para viola e orquestra de cordas de Radamés Gnattali: uma análise das implicações de performance nas decisões interpretativas.	-
UFMG	Maria Fernanda Leitão Canabarro	2022	-	Canto XVI para viola solo de Samuel Adler: análise e performance.
UFMG	Sofia von Atzingen Drake Cardoso	2022	-	A sonata para viola solo de Bernd Alois Zimmermann: estudo estrutural e técnico-interpretativo.
UFMG	Rodrigo Santana de Souza	2023	Excertos orquestrais do repertório sinfônico brasileiro para viola: proposições para o estudo e aprendizado da técnica do instrumento.	-

Continua

Universidade	Autor	Ano	Dissertação	Tese
UFRN	André Luiz Muniz Oliveira	2015	Sugestões performáticas do bilhete de um jogral para viola sozinha e das três peças para viola e piano de César Guerra-Peixe.	-
UFRN	Antônio Vinicius Gomes Silva	2017	Bagatelas d'Alma: compositor e intérprete, co-participes no processo criativo.	-
UFRN	Pedro Zarqueu Dantas Neto	2019	Aspectos técnico-interpretativos da viola na seresta nº 3 para viola e piano de Liduíno Pitombeira.	-
UFRN	Maria Rodrigues de Oliveira	2019	Não importa se morrerem antes... de Marcílio Onofre: criação, colaboração e aspectos técnicos-interpretativos.	-
UNESP	Guilherme de Carvalho Pereira	2018	Técnicas de realização de acordes na viola.	-
UNESP	Mariana Costa Gomes	2022	-	Aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Claudio Santoro.
UNESP	Cindy Folly Faria	2022	-	A influência da voz sobre a prática instrumental: a fala, o canto e sua aplicação na viola.
UNIRIO	Isadora Scheer Casari	2019	-	O jogo da performance: a relação entre gesto e metáfora na construção de sentidos na pedagogia do violino e da viola.
UNIRIO	André Nobre Mendes	2002	Música brasileira para viola solo.	-

Continua

Universidade	Autor	Ano	Dissertação	Tese
USP	Nadilson Martins Gama	2010	O método para viola: sua nova atualização com coletânea de imagens, 7 escalas maiores em progressão tonal, 7 minuetos de autores eruditos e 14 duetos com análise técnica da mão esquerda.	-
USP	Ana Isabel Ferreira Rebello	2011	Semelhanças e disparidades no ensino e na execução da viola e do violino.	-
UFPB	Camila Torres Meirelles	2018	-	Perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da viola no Brasil.
UFRJ	Nelson de Macêdo	1993	A evolução da viola na criação musical do século XX.	-
UFRJ	Marcos A. Lavigne e Paulo G. Bosisio	1999	Técnicas fundamentais de arco para violino e viola.	-
UFMT	Fernanda Cristina Pavan	2020	A música de Lillian Fuchs para viola de arco no enfrentamento de hegemonias.	-
UFG	Cindy Folly Faria	2012	Relações entre viola erudita e canto lírico: aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório do instrumento.	-
UFPR	Paulo André Hübner	2014	O estudante de música ativo na sua construção de conhecimento: contribuições da técnica Alexander para o estudo do violino e da viola.	-

Continua

Conclusão

UFBA	Thaís Cristina da Fonseca Mendes	2016	Relacionamentos: exercícios para aquecimento de mão esquerda para violino e viola.	-
UFBA	Glêsse Collet	2002	-	Afinação em instrumentos de cordas (violino e viola).
UFBA	Laís Guimarães dos Santos Costa	2022	Excertos orquestrais para viola.	-

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Quanto ao conteúdo, aproximadamente 61%, ou seja, 25 pesquisas, dentro do total de 41, são análises de obras de repertório. Destaca-se que a primeira pesquisa de pós-graduação, que trata especificamente sobre a viola, é a dissertação “*A evolução da viola na criação musical do século XX*” (1993), de Nelson de Macêdo, pela UFRJ. Contém duas partes e é elaborada cronologicamente, conta desde as origens dos primeiros cordofones, no século XVI, e vai até o final do século XX, aborda brevemente questões técnicas e, principalmente, o repertório. Enquanto a primeira tese é a “*Origens e desenvolvimento técnico da viola*” (1995), de Gualberto Estados Basavilbaso, pela UNICAMP. Dividida em dois capítulos, o primeiro relata as origens do instrumento e, o segundo, chamado “Possibilidades”, trata sobre recursos sonoros, escalas e arco (desenvolvimento e recursos técnicos) das suítes de Bach.

Ao analisar as demais dissertações e teses, encontra-se um panorama acadêmico diversificado e em evolução, sendo que a primeira pesquisa é do início dos anos 1990 e a maioria é realizada após 2014. As investigações examinadas demonstram que a pesquisa sobre o instrumento tem se desenvolvido a partir de três vertentes principais, interrelacionadas, cada qual, com suas particularidades metodológicas e contribuições específicas para o campo.

No que concerne à questão técnico-interpretativa, observa-se uma predominância de investigações dedicadas à análise de obras específicas, com ênfase particular nos desafios técnicos e nas possibilidades interpretativas. Pesquisas como as desenvolvidas por Ricardo Kubala (2004), sobre Hindemith, de Mizael (2011), acerca de Guarnieri e de Mattos, L. (2016), sobre o duo viola-violoncelo, adotam abordagens que trazem análise musical, com considerações acerca da performance. Essas pesquisas não apenas elucidam aspectos idiomáticos da escrita violística, como

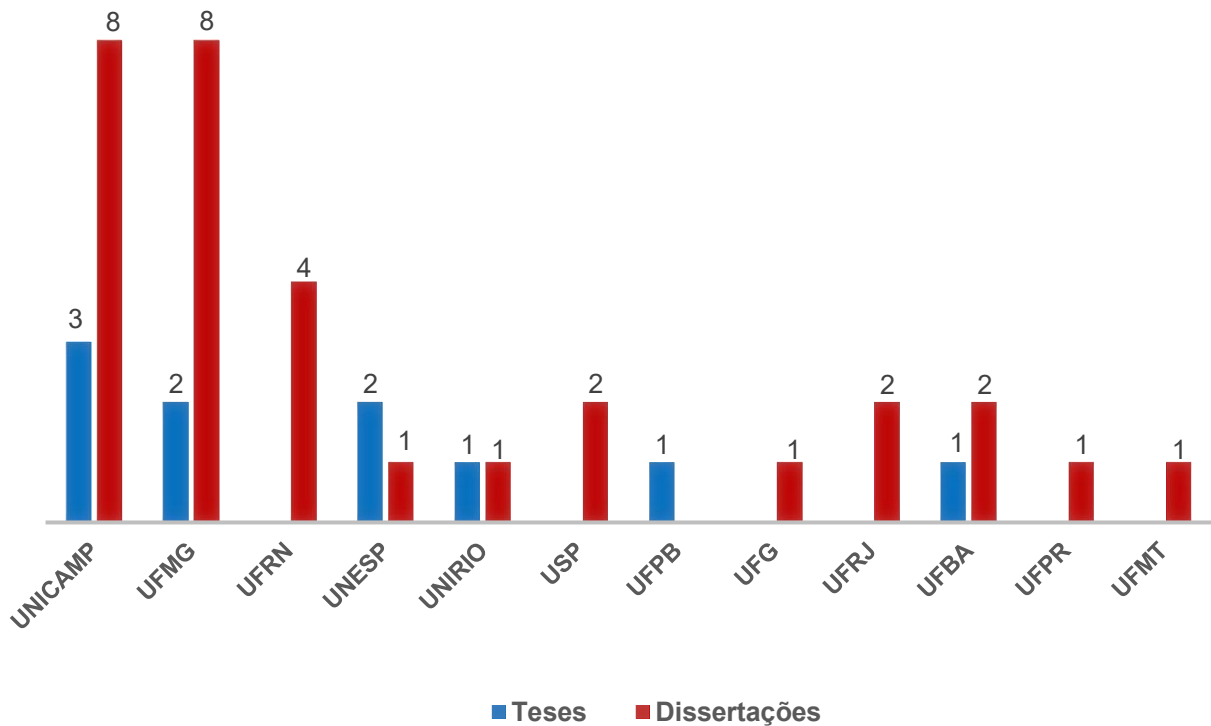
também propõem soluções práticas para questões técnicas específicas, servindo assim como ponte entre a teoria e a prática instrumental. Destacam-se, igualmente, as investigações sobre técnicas estendidas, como a realizada por Nunes (2013), sobre as obras de Garth Knox e Luciano Berio, que ampliam o conhecimento técnico sobre o instrumento. A dissertação de Costa, L. (2022) se mostra pertinente em uma realidade na qual violistas que cursam ou terminaram o nível superior participam de audições para orquestras, nas quais impreterivelmente devem tocar excertos orquestrais.

No âmbito da recuperação histórica e estudos de repertório, constata-se um importante trabalho de mapeamento e análise do contexto brasileiro. Este eixo de pesquisa engloba tanto investigações sobre compositores nacionais - como Santoro, Guarnieri e Gnattali - quanto processos de transcrição e adaptação de obras, exemplificados pelos trabalhos de Orsi (2000) e Abreu (2015). Faria (2012) trata das aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório, no caso da relação entre canto lírico e viola erudita. A pesquisa de Nascimento (2017) sobre obras didáticas originais para viola merece especial atenção pois, não apenas cataloga este repertório, como também discute sua aplicação no contexto do ensino superior brasileiro, preenche assim, uma lacuna importante no campo pedagógico.

As perspectivas pedagógicas e performáticas constituem o terceiro eixo temático identificado. Nesta vertente, encontram-se desde estudos sobre metodologias de ensino - como os desenvolvidos por Basavilbaso (1995), Lavigne e Bosísio (1999), Gama (2010), Meirelles (2018) e Pavan (2020) - até investigações sobre aspectos fisiológicos da performance, exemplificadas pelas pesquisas de Collet (2002), Hübner (2014), Kakizaki (2014) e Mendes, T. (2016). Merece destaque o trabalho de Faria (2022), que explora as relações entre técnica instrumental e expressividade, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, ao estabelecer conexões entre a prática violística e o estudo da voz.

A análise cronológica da produção revela um processo gradativo de sofisticação metodológica, particularmente evidente nas pesquisas realizadas nas últimas duas décadas. No que diz respeito à produção acadêmica por instituição, conforme é possível observar no Gráfico 1, a UNICAMP possui oito dissertações e três teses, a UFMG oito dissertações e duas teses, a UFRN quatro dissertações, a UNESP uma dissertação e duas teses, a UNIRIO uma dissertação e uma tese, a USP duas dissertações, a UFPB uma tese, a UFRJ duas dissertações, a UFMT uma dissertação, a UFG uma dissertação, a UFPR uma dissertação e a UFBA duas dissertações e uma tese.

Gráfico 1 - Dissertações e teses sobre viola no Brasil (1993-2023)



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Considerou-se a hipótese de que o número de pesquisas por instituição possa estar relacionado ao tempo de existência dos respectivos programas de pós-graduação em música, especialmente, ao momento em que seus cursos de mestrado e doutorado foram implantados. Para tanto, foram feitos levantamentos nas informações e dados disponíveis na Plataforma Sucupira, e nos *sites* da UFMG, UFBA, UFPB e ABRAPM (Tabela 2). Foi possível constatar que no caso dos cursos de mestrado, de nove, a maioria, sete, foram criados entre 1990 e 2008. No caso do doutorado, apenas um foi criado nos anos de 1980, os outros surgiram entre 1994 e 2015. Esses dados vão ao encontro da constatação feita anteriormente, de que a maioria das pesquisas se concentram nas duas últimas décadas, pois a criação da maior parte desses programas de pós-graduação de música é recente.

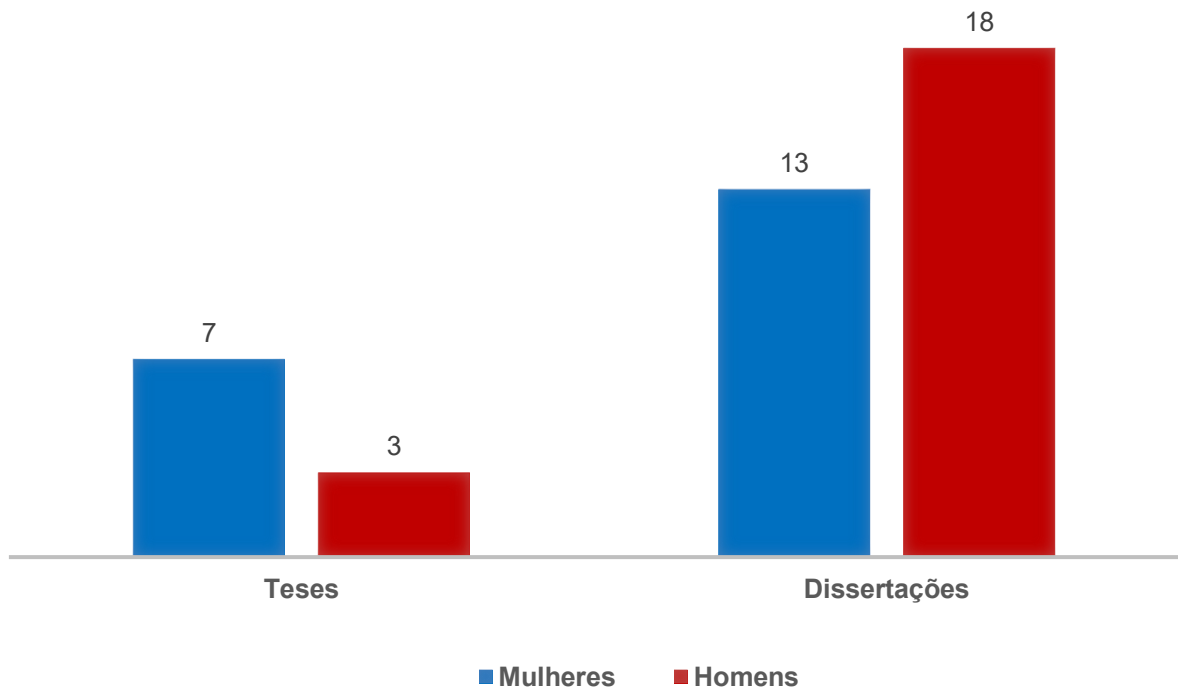
Tabela 2 – Ano de criação dos programas de pós-graduação em música

Universidade	Ano de Criação do Mestrado	Ano de Criação do Doutorado
USP	1972	1980
UFRJ	1987	1994
UNICAMP	1990	1997
UFBA	1990	1997
UNESP	1994	2000
UNIRIO	1994	2000
UFMG	1999	2012
UFG	2000	-
UFPB	2004	2004
UFRN	2004	2010
UFPR	2006	2015
UFMT	2008	2015

Fonte: Elaborada pelo autor, 2025.

No que se refere à distribuição de gênero entre os autores das produções analisadas, observa-se uma leve predominância masculina entre as dissertações, enquanto as teses de doutorado apresentam maior representatividade feminina. Conforme ilustrado no Gráfico 2, do total de 41 pesquisas, 21 foram assinadas por homens e 20 por mulheres. Entre os homens, registram-se 18 dissertações e apenas três teses, ao passo que as mulheres assinam 13 dissertações e sete teses. Há três casos em que a mesma pessoa produziu uma dissertação e uma tese sobre a viola, Ricardo Lobo Kubala, Cindy Folly Faria e Maria Fernanda Leitão Canabarro. Esses dados revelam que, embora o número absoluto de autores seja equilibrado, as mulheres concentram um pouco mais que o dobro de produções no nível de doutorado, o que indica uma participação mais expressiva nas etapas avançadas da formação acadêmica.

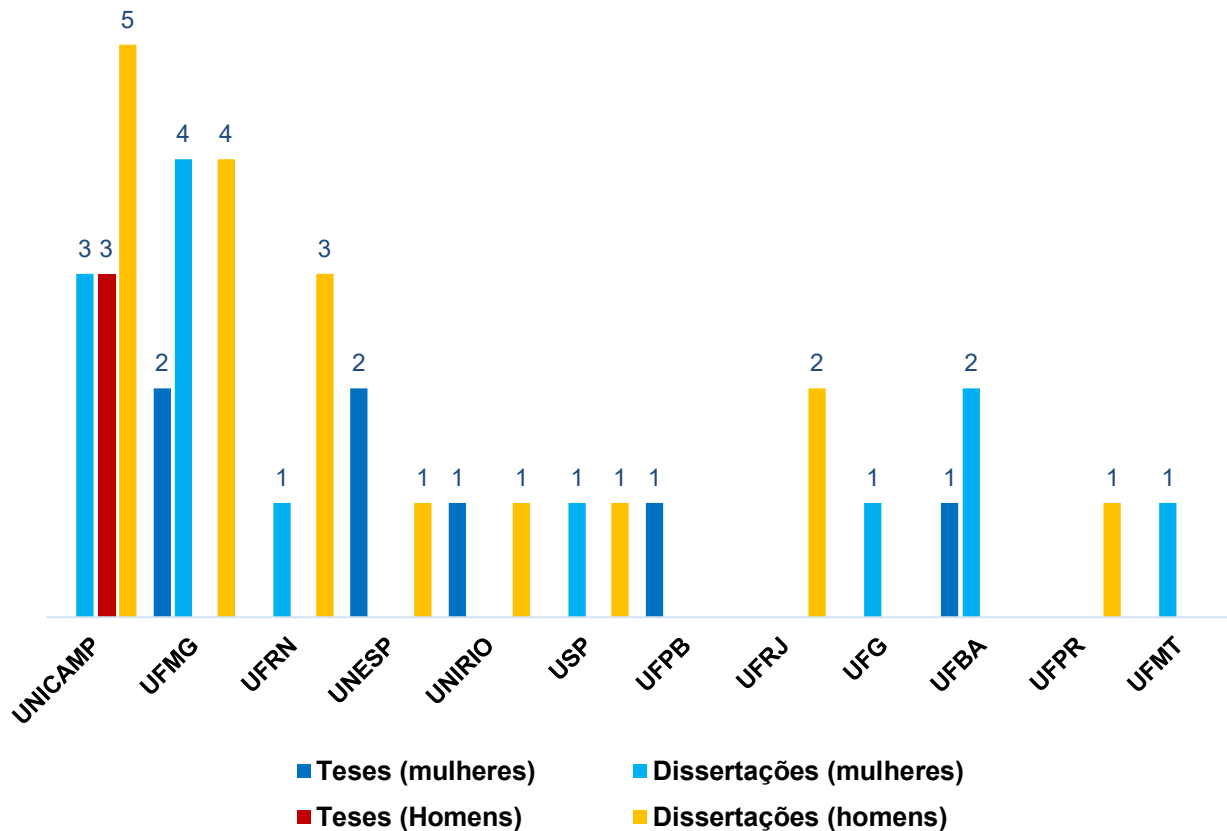
Gráfico 2 – Distribuição de teses e dissertações sobre viola no Brasil por sexo (1993-2003)



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Entende-se que agrupar os dados apresentados acima possibilita uma melhor compreensão do cenário da produção de teses e dissertações, em relação ao sexo de quem produziu e a quais instituições de ensino pertencem. Para esse fim, foi elaborado o Gráfico 3.

Gráfico 3 - distribuição de teses e dissertações no Brasil por instituição de ensino e sexo (1993-2003)



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

A análise da produção acadêmica sobre a viola em programas de pós-graduação no Brasil revela importantes aspectos quantitativos e qualitativos que delineiam o atual estágio de desenvolvimento desse campo de investigação. A partir do levantamento de 41 pesquisas — 31 dissertações e 10 teses — é possível identificar tendências significativas relacionadas à distribuição por gênero, à institucionalização da pesquisa em música e às especificidades temáticas das produções.

Um dado expressivo refere-se à relação entre gênero e titulação. Embora o número total de autores seja equilibrado (21 homens e 18 mulheres), as mulheres assinam praticamente duas vezes

mais teses do que os homens (7 para 3), o que sugere uma tendência de maior permanência e qualificação acadêmica entre as pesquisadoras no âmbito do doutorado. Este dado, por sua vez, convida a reflexões sobre o papel das mulheres no ambiente acadêmico-musical, especialmente em um campo tradicionalmente marcado por estruturas hierárquicas e por uma lógica de formação que historicamente favoreceu os homens (Green, 1997). A maior representatividade feminina em teses pode ser lida como sinal de superação de barreiras estruturais, assim como indicador da consolidação de trajetórias de excelência e de aprofundamento teórico-metodológico por parte dessas pesquisadoras.

No que diz respeito às instituições, a UNICAMP e a UFMG se destacam como polos de produção acadêmica sobre a viola, com a concentração do maior número de investigações. Esse dado pode ser associado não apenas ao tempo e solidez de seus programas de pós-graduação (com mestrados e doutorados consolidados desde as décadas de 1990 e 2000), como também à atuação de orientadores como Emerson Luiz De Biaggi (UNICAMP) e Carlos Aleixo dos Reis (UFMG), cujas produções e orientações têm fomentado significativamente o campo. A centralização da produção nessas universidades evidencia o papel das lideranças acadêmicas e da estrutura institucional como elementos fundamentais para a continuidade e o aprofundamento das pesquisas sobre o instrumento.

Ademais, os dados apontam para uma evolução temática da produção acadêmica ao longo das últimas décadas. Se nas décadas iniciais (1990 e início dos 2000) predominavam pesquisas voltadas à análise de repertório e aspectos técnicos-interpretativos, observa-se nas produções mais recentes uma ampliação das abordagens, com incursões nos campos da pedagogia, da performance, das técnicas estendidas e das relações interdisciplinares entre música, corpo e linguagem. Essa diversidade temática demonstra não apenas o amadurecimento da área, mas sua capacidade de dialogar com debates contemporâneos da musicologia e da interpretação.

Em síntese, os dados analisados demonstram que a pesquisa acadêmica sobre a viola no Brasil, embora ainda em processo de consolidação, apresenta avanços significativos em termos de escopo, profundidade e diversidade. O equilíbrio progressivo entre os gêneros, a emergência de novos temas e a consolidação de núcleos de excelência institucional indicam um campo em expansão, cujo desenvolvimento futuro dependerá tanto do fortalecimento das políticas institucionais de pesquisa quanto do reconhecimento da viola como objeto de investigação acadêmica, em suas múltiplas dimensões técnicas, estéticas e pedagógicas.

3.1.2 Anais de congressos e periódicos

As principais fontes utilizadas neste tópico foram os congressos da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical) e do jornal da ABRAV (Associação Brasileira de Violistas), além de alguns periódicos relacionados à música.

3.1.2.1 ANPPOM

Na ANPPOM, o primeiro texto encontrado que discorre sobre viola é de autoria de Ricardo Kubala, em parceria com Emerson L. De Biaggi (2005), intitulado “*O neobarroco e a escrita para viola de Paul Hindemith: uma investigação estilística e interpretativa da sonata Op. 25 n° 4*”. O artigo defende que esta obra, composta em 1922, revela a transição do compositor para um estilo neobarroco, em consonância com a atitude antirromântica predominante na música dos anos 1920. Destaca a importância de compreender os traços neobarrocos presentes na sonata, que influenciam tanto a prática interpretativa da viola quanto a evolução da escrita para o instrumento.

De Biaggi e Jank (2010) analisam a interpretação na *Viola da braccio* das três sonatas de J. S. Bach para viola da gamba e cravo, revelando uma rica intersecção entre técnica interpretativa e expressão musical. Enfatizam a importância da interpretação na performance, ao destacar como a escolha de timbres, a dinâmica e a articulação podem influenciar a experiência auditiva. A pesquisa tem como objetivo principal trazer sugestões para o intérprete contemporâneo que utiliza o arco e instrumento modernos.

A análise do documento de Lima e Páscoa (2012) revela um esforço significativo na reconstrução das partes de viola e canto da ária “*Naquela Deidade Galharda*”, ressalta a importância do estilo composicional de Antônio Teixeira e a influência do estilo napolitano no século XVIII. Os autores utilizam uma abordagem metódica para examinar as partituras e identificar padrões estilísticos que possibilitam a restauração de obras musicais perdidas.

Kubala e De Biaggi (2012) analisam o “*Concerto para Viola e Orquestra*” de Antônio Borges-Cunha (1952), ao avaliarem a exploração das sonoridades e a técnica instrumental da viola solista. A obra é caracterizada por uma tensão entre tradição e inovação, na qual o compositor

utiliza elementos tradicionais da viola, como articulações e técnicas específicas, ao mesmo tempo em que busca criar atmosferas sonoras, as quais provocam estranheza e distanciamento do repertório convencional.

Passamae e Vasconcelos (2015) realizam uma análise, na qual comentam o primeiro movimento da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali (1906-1988). Revelam a complexidade e a riqueza da obra do compositor, que, de acordo com o texto, apesar de ser criticado por uma suposta falta de "brasilidade", incorpora elementos harmônicos, como os acordes de nona, que dialogam com influências do jazz e da música clássica. O artigo destaca a coesão e o equilíbrio da peça, ao evidenciar a importância de contextualizar a música dentro de seu ambiente sociocultural.

O texto de Faria (2016) aponta a significativa influência do canto na interpretação instrumental, em particular, entre os séculos XVI e XIX. A pesquisa salienta que a música, entendida como uma linguagem do sentimento, deve ser interpretada de forma expressiva, ao utilizar recursos técnicos e artísticos que representam a eloquência da fala. A retórica e a oratória emergiram como disciplinas fundamentais, as quais moldaram a prática musical, e permitiram que instrumentistas, especialmente violistas, adotassem uma abordagem mais expressiva e comunicativa em suas performances.

O artigo de Mattos, L. e Reis (2016) analisa a importância das técnicas de produção sonora na execução de viola e violoncelo, ao enfatizar a necessidade de uma abordagem consciente e técnica para alcançar um equilíbrio sonoro eficaz entre os dois instrumentos. Por meio da exploração de aspectos como o peso do arco, o ponto de contato e a atenção ao contexto musical, o texto sugere que a prática individual e em conjunto é crucial para desenvolver uma sonoridade homogênea e expressiva.

Abreu e Reis (2016) apresentam um exame detalhado da transcrição do Prelúdio n.º 6 para a viola, "*Marcha Fúnebre*", de Flausino Vale (1894-1954), com destaque para a relevância do compositor no contexto da música brasileira. Os autores exploram as características do gênero marcha fúnebre, ao identificarem elementos comuns em obras de compositores como Beethoven, Chopin e Guerra-Peixe. A pesquisa realça a importância de ampliar a literatura para viola e valorizar a obra de Flausino Vale.

O texto de Nascimento e De Biaggi (2017) aponta que, apesar da crença comum de que há uma escassez de material didático original para viola, os resultados da pesquisa demonstram o

contrário. Foram identificadas 104 obras didáticas compostas exclusivamente para viola, que abrangem diferentes períodos e níveis de dificuldade, e indicam a existência de um repertório significativo, que pode ser utilizado no ensino e desenvolvimento de violistas. Os autores evidenciam a importância de promover a divulgação e o uso desse material, que foi concebido especificamente para as necessidades do instrumento, o que contribui para a formação de músicos mais bem preparados. Todavia, no artigo, os autores não relatam nenhuma obra didática para viola em língua portuguesa.

Kubala e Tokeshi (2018) abordam o processo de preparação para a performance da obra “*Lower Tree House*”, de Alexandre Lunsqui, ao frisarem a interação entre compositores e intérpretes. Enfatizam a importância da escrita musical como um elemento central na construção da performance, o que permite uma exploração rica das possibilidades sonoras dos instrumentos. A pesquisa também sugere que a colaboração durante os ensaios, incluindo experimentações e sugestões, enriquece a interpretação e a compreensão da obra.

Costa, F. (2018) apresenta uma pesquisa sobre a reconstrução da parte de viola do concerto de violino solo de José Palomino (1755-1810), um compositor português da segunda metade do século XVIII. Em uma análise detalhada das características estilísticas, formais e harmônicas da obra, destaca a importância das *schemata galants* na música setecentista e como essas influências foram aplicadas na reconstrução da parte de viola. Não apenas revela a singularidade da obra de Palomino no contexto ibero-americano, mas contribui para a compreensão da prática musical da época, ao destacar a relevância da pesquisa musicológica na recuperação e valorização do patrimônio musical.

Pereira, J. e De Biaggi (2020) trazem uma proposta de execução de duas obras inéditas para viola solo e enfatizam a relevância da música contemporânea brasileira. De acordo com os autores, as composições “*Alma*”, de Ricardo Tacuchian (1939), e “*Sonata para Viola Solo*”, de Marco Padilha (1955), demonstram tanto a criatividade dos compositores, como também a busca por novas expressões e diálogos entre tradição e modernidade.

Fantini, B. (2021a) alude em um texto acadêmico, com sotaque de prosa, a defesa de que a criação do curso de viola na Escola de Música da UFRJ representa um marco significativo na história da educação musical no Brasil. O documento destaca a importância de reconhecer e valorizar a pedagogia da viola em um contexto influenciado por perspectivas eurocêntricas. A pesquisa revela não apenas os desafios enfrentados na implementação do curso, mas a evolução do

repertório e das habilidades dos violistas ao longo das décadas. A análise das provas e do repertório apresentado pelos candidatos, em 1988, ilustra a crescente sofisticação técnica e a necessidade de maior familiaridade com obras contemporâneas.

O artigo de Freitas Júnior *et al.* (2023) apresenta um estudo focado na criação e validação de uma tecnologia assistiva, especificamente um fixador de dedos para estudantes de violino e viola, visa facilitar o aprendizado musical de pessoas autistas e neurotípicas. Os pesquisadores conduziram uma investigação não paramétrica, ao utilizarem métodos estatísticos para avaliar a satisfação dos usuários, que incluiu professores, músicos e estudantes. Os resultados indicaram um alto índice de concordância entre os grupos avaliadores, o que sugere que o dispositivo é considerado de fácil manejo e eficaz. No entanto, destaca a necessidade de mais pesquisas, especialmente com participantes autistas, para validar a eficácia do dispositivo.

Dessa forma, observa-se que os artigos destacados da ANPPOM sobre a viola contribuem tanto para a valorização do repertório e da interpretação, como para o entendimento aprofundado da técnica instrumental em contextos diversos. A análise de obras como a “*Sonata Op. 25 n.º 4*” de Hindemith (Kubala e De Biaggi, 2005), por exemplo, evidencia como escolhas estilísticas — neste caso, o neobarroco — influenciam diretamente o tipo de articulação, afinação, controle de arco e dinâmica exigidos do intérprete. Tais elementos, embora por vezes abordados separadamente em exercícios técnicos, aparecem aqui integrados à construção musical, o que sugere a importância de exercícios técnicos como complemento ao estudo de repertório.

Do mesmo modo, os trabalhos sobre performance histórica e reconstrução de repertórios (como os de De Biaggi e Jank, 2010, ou Lima e Páscoa, 2012) indicam a necessidade de um domínio técnico adaptável, que permita ao violista transitar entre diferentes estilos, épocas e práticas instrumentais. Por outro lado, pesquisas como as de Nascimento e De Biaggi (2017) revelam a existência de uma base didática ampla, embora pouco divulgada, que pode sustentar o desenvolvimento técnico progressivo da viola, principalmente se integrada a estratégias interpretativas. Ainda mais significativa é a interseção entre técnica, expressão e inclusão, como mostra o trabalho de Freitas Júnior *et al.* (2023), ao sugerir que a prática técnica também deve considerar os aspectos ergonômicos e pedagógicos adaptados à diversidade dos corpos e contextos de aprendizagem.

Assim, os conteúdos analisados apontam para a necessidade de se repensar o papel dos exercícios técnicos na formação violística, não como prática mecânica e descontextualizada, mas

como uma ferramenta que dialoga com o repertório, a expressividade e os desafios interpretativos da música de câmara e solo. Em síntese, a técnica para viola, longe de ser um fim em si mesma, revela-se como meio de articulação entre gesto, som e significado musical.

3.1.2.2 ABRAPEM

O primeiro trabalho na ABRAPEM, que aborda a viola, é o de Kubala e Tokeshi (2013), o qual trata da técnica estendida no violino e na viola, discorre sobre como os instrumentistas e compositores do século XX e XXI ampliaram possibilidades sonoras, o que desafiava as noções de tradição musical. Valoti (2015) apresenta uma análise pormenorizada dos 41 “*Capricci*” para viola solo de Bartolomeo Campagnoli²¹ (1757-1821), ao destacar seu significado histórico e a evolução das práticas de execução da viola. Discute a falta de instruções técnicas específicas nas composições originais de Campagnoli, o que levou a várias interpretações e modificações por editores posteriores, o que inclui figuras como Hans Sitt²², Louis Fournier²³, William Primrose²⁴ e Luca Sanzò²⁵. De acordo com Valoti, estes editores visavam melhorar as capacidades técnicas e expressivas dos violistas, o que repercutiu na evolução das expectativas em relação ao instrumento, do final do século XVIII ao início do século XIX.

²¹ Bartolomeo Campagnoli (1751–1827) foi um violinista, compositor e professor italiano, ativo principalmente na Alemanha, onde foi spalla da orquestra do *Gewandhaus* de Leipzig. Embora seja mais lembrado por seus estudos para violino, compôs obras importantes para a viola, incluindo o influente “*Metodo per Viola*” (1825), um dos primeiros métodos didáticos escritos especificamente para o instrumento. Sua abordagem buscava adaptar a técnica violinística à viola, ajudando a consolidar sua identidade como instrumento solista e pedagógico (Stowell, 1992).

²² Hans Sitt (1850–1922) foi um violinista, compositor e pedagogo tcheco-alemão, conhecido por seus estudos e métodos didáticos para violino, viola e música de câmara, amplamente utilizados no ensino conservatorial. Suas obras, como “*100 Etudes*”, “*Op. 32*” e “*Escolas de Violino*”, destacam-se pelo enfoque técnico e musicalidade (Galamian, 1962).

²³ Louis Fournier (1938 -) foi um violinista e compositor francês conhecido por seus estudos pedagógicos e peças para violino, frequentemente utilizados no ensino intermediário do instrumento. Suas obras, como “*Méthode de Violon*” e coleções de estudos, focavam em técnica de arco, precisão de digitação e desenvolvimento musical (Hammel, 1998).

²⁴ William Primrose (1904-1982) foi um violista e pedagogo escocês, considerado um dos grandes violistas da história. Juntamente com Lionel Tertis, elevou o status da viola como instrumento solista. Tocou na *London String Quartet* e na Orquestra Sinfônica de Londres. O compositor Béla Bartók escreveu seu “*Concerto para Viola*” para ele. Foi professor em várias instituições prestigiadas, como a *Indiana University* (Dalton, 1988).

²⁵ Luca Sanzò é um violista italiano, membro do PMCE - *Parco della Musica Contemporanea Ensemble*, conjunto residente especializado em música do século XX e contemporânea no auditório *Parco della Musica* em Roma. Atuou como viola solo em importantes orquestras italianas. Publicou uma revisão dos 41 *Caprices* de Campagnoli para viola solo para a Ricordi. É professor de viola no Conservatório de Santa Cecília de Roma e gravou as sonatas para viola e piano de Hindemith e as sonatas para viola e piano de Brahms (Disponível em: <https://www.lucasanzo.com>. Acesso em: 20 jun. 2025).

O texto de Reis e De Biaggi (2018) discorre acerca das complexidades da afinação em quartetos de cordas, ao salientar a importância do temperamento igual e da afinação expressiva. Dantas Neto e Queiroz (2018) apresentam uma investigação centrada nos aspectos técnicos e interpretativos da execução do primeiro movimento da “*Seresta nº 3 para viola e piano*” de Liduíno Pitombeira (1962). Os autores realçam a importância de compreender os princípios de produção sonora e as técnicas específicas necessárias para uma execução eficaz na viola.

O artigo de Emerson L. De Biaggi (2019) oferece uma visão abrangente do desenvolvimento da música brasileira para viola solo, concentrando-se particularmente em duas composições: a “*Sonata Op. 11*” de Marlos Nobre (1939-2024) e o “*Divertimento*” de José Guerra Vicente (1907-1976). Destaca o contexto histórico dessas obras, que surgiram na década de 1960, ao marcarem um momento crucial na evolução do gênero no Brasil. A análise enfatiza os desafios técnicos e os elementos estilísticos presentes nessas obras, bem como a importância da preparação e da interpretação para os intérpretes.

Fantini, B. (2020) pesquisa sobre a relação dos violistas brasileiros com a música contemporânea. Mapeia dificuldades na interpretação e lacunas na formação em música contemporânea para viola. Ao utilizar questionários e entrevistas, o autor explora percepções sobre o repertório moderno, ao destacar desafios técnicos e a necessidade de desenvolver novos "gestos sonoros". Também lidando com repertório moderno, mais precisamente contemporâneo, Kubala, Lunsqui e Tokeshi (2020) revelam a importância da colaboração entre compositor e performer no processo criativo da obra “*Moviola*” para viola solo, de Alexandre Lunsqui (1969). Eles ressaltam que essa colaboração não se limita a uma relação hierárquica tradicional, mas, sim, a um diálogo contínuo e interativo que enriquece tanto a composição quanto a performance. A exploração dos recursos dos diferentes timbres da viola e a busca por soluções notacionais, que integrem a musicalidade com a expressividade corporal do performer, são aspectos centrais desta colaboração.

O artigo de Soares e Souza (2022) apresenta uma análise das técnicas violinísticas e violísticas, ao propor uma nova categorização baseada na obra de Cristiano Braga de Oliveira. Os autores argumentam que a definição de técnicas estendidas e expandidas ainda é ambígua, assim, é necessário romper com paradigmas tradicionais, os quais limitam a compreensão das possibilidades técnicas desses instrumentos. A proposta de adaptação das categorias para violino e viola visa criar um entendimento mais inclusivo e abrangente, ao permitir que músicos explorem a diversidade de técnicas disponíveis. E Pereira, J. (2023) pesquisa sobre a música mineira para viola

solo. Sua sistematização e compilação de obras de compositores de Minas Gerais, por meio de catalogação, edição e divulgação, tem como resultado a expansão do repertório brasileiro para viola, com a criação de um acervo digital, para democratizar o acesso a partituras e registros de performances.

Diante do panorama apresentado pelos artigos encontrados na ABRAPEM, observa-se um aprofundamento progressivo na compreensão da técnica para viola, desde uma perspectiva histórica, até práticas contemporâneas. Os trabalhos analisados evidenciam uma ampla gama de abordagens, como o uso de técnicas estendidas (Kubala e Tokeshi, 2013), a reinterpretação de obras clássicas com foco técnico (Valoti, 2015) e o desafio da afinação e articulação em contextos camerísticos (Reis e De Biaggi, 2018).

Também se destaca o esforço de atualização e expansão do repertório nacional, com investigações sobre obras de compositores brasileiros que exigem habilidades técnicas específicas e refinadas (De Biaggi, 2019; Pereira, J., 2023). A colaboração entre intérprete e compositor no contexto da música contemporânea (Kubala, Lunsqui e Tokeshi, 2020), bem como a redefinição conceitual de técnicas (Soares e Souza, 2022), apontam para um cenário em constante transformação, no qual a técnica para viola não se resume à repetição de exercícios tradicionais, mas se insere em um campo expandido de possibilidades sonoras, expressivas e performáticas. Em comparação a exercícios de técnica, essas pesquisas revelam que o domínio técnico atual exige não apenas habilidade mecânica, como também sensibilidade interpretativa, compreensão estilística e abertura a novas formas de interação criativa — elementos essenciais para a formação do violista no século XXI.

3.1.2.3 Outros periódicos e congressos

No volume 12, de 2012, da revista *Hodie*, Zoltan Paulinyi publicou o documento "*Panorama da contribuição do Brasil em composições para violino, viola e viola pomposa*", que oferece uma visão abrangente das contribuições brasileiras à música, a partir desses instrumentos, e destaca a evolução técnica e estilística ao longo do século XX e início do XXI. A pesquisa revela que, apesar das dificuldades históricas e patrimoniais, o Brasil possui um rico legado musical que se manifesta em inovações técnicas, desenvolvimento de estilos característicos e expansão de recursos instrumentais. Paulinyi convida à continuidade das investigações musicológicas e à

criação de novas obras, para promover a difusão cultural da música brasileira no cenário global. A conclusão do artigo enfatiza a necessidade de maior reconhecimento e preservação das obras brasileiras, além de incentivar a produção contemporânea, ao reforçar a relevância do Brasil na literatura internacional.

Na mesma revista, Pontes (2017) traz "*Sugestões para a preparação de excertos orquestrais do romantismo para viola*", no qual oferece uma análise detalhada e prática sobre a preparação de trechos orquestrais significativos do repertório romântico, como "*A Midsummer Night's Dream*" de Felix Mendelssohn, a "*Sinfonia n.º 2*" de Johannes Brahms e "*Don Juan*" de Richard Strauss. O autor ressalta a importância da precisão rítmica, afinação e inteligência nas articulações, além de sugerir métodos de estudo que incluem a subdivisão rítmica e a prática em andamentos lentos. Por meio de exercícios específicos, orienta os violistas a superarem desafios técnicos e a desenvolverem maior consciência musical. A conclusão do artigo salienta a necessidade de um planejamento cuidadoso e a utilização de gravações para aprimorar a performance, ao frisar que a preparação metódica é essencial para o sucesso em audições e apresentações orquestrais. Assim, serve como um recurso valioso para violistas que buscam melhorar suas habilidades e se familiarizarem com o repertório romântico.

Kubala e Tokeshi (2015) publicaram no IV Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA) um artigo que analisa a interpretação do "*Trio para Violino, Viola e Violoncelo*" de Camargo Guarnieri, com destaque para as ambiguidades na escrita do compositor, que oferecem diversas possibilidades interpretativas. A pesquisa evidencia a importância da preparação para a performance, na qual os músicos exploram diferentes abordagens em relação à forma e dinâmica da obra. A conclusão sugere que a tensão entre a estrutura formal e a percepção da forma permite aos intérpretes manipular o tempo e a dinâmica, o que enriquece a performance e contribui para uma interpretação mais expressiva e pessoal da música de Guarnieri. A investigação não busca uma análise rigorosa, mas, sim, uma análise interpretativa, que valoriza a experiência prática dos músicos.

O artigo de Teixeira *et al.* (2015) na revista *O Mundo da Saúde* revela que a prática instrumental de músicos de violino e viola está intimamente relacionada a desconfortos e problemas musculoesqueléticos, principalmente nas regiões do pescoço, costas e ombros. As posturas inadequadas adotadas durante as sessões de prática, como flexões e rotações indevidas, contribuem para essas queixas. Realça a importância de intervenções educativas e análises

ergonômicas desde o início do aprendizado musical, visando promover posturas corretas e prevenir lesões. Além disso, preconiza a necessidade de mais pesquisas sobre saúde ocupacional da classe de músicos no Brasil e enfatiza os cuidados preventivos, semelhantes aos adotados em outras profissões, como a de atletas. Em suma, a saúde dos músicos deve ser uma prioridade, com foco na correção postural e na preparação física adequada.

No Festival de Música Contemporânea Brasileira, Pereira, J. (2019b) oferece uma análise detalhada da obra "*Meloritmias n.º 5*" de Ernani Aguiar, ao destacar suas características estruturais e estilísticas. A peça é composta por três movimentos, cada um com suas particularidades e referências a outros compositores, como Guerra-Peixe e Casadesus. A obra demonstra a influência da música brasileira, com a incorporação de elementos como o toque da rabeca e características modais. A pesquisa também evidencia a importância de Aguiar na promoção e desenvolvimento do repertório para viola no Brasil, com sua habilidade em mesclar tradições e inovações musicais. Em resumo, o trabalho não apenas valoriza a contribuição de Ernani Aguiar para a música de viola, como enriquece a compreensão do papel do instrumento na cultura musical brasileira contemporânea.

A análise dos textos apresentados amplia significativamente a compreensão das múltiplas dimensões envolvidas na pesquisa sobre técnica de viola. O trabalho de Paulinyi (2012) oferece um panorama fundamental, com o destaque do papel da produção brasileira na ampliação do repertório e no desenvolvimento técnico do instrumento, ao contextualizar a viola em um cenário mais amplo e histórico. Pontes (2017), por sua vez, colabora diretamente com a prática pedagógica e profissional do violista, com a proposta de métodos concretos para a preparação de excertos orquestrais, e reforça a importância do estudo direcionado e metódico, para superar exigências técnicas do repertório romântico.

Enquanto Kubala e Tokeshi (2015) propõem uma leitura interpretativa da obra de Guarnieri, que valoriza a subjetividade e a experiência performática na formação técnica do músico, Teixeira *et al.* (2015) acrescentam uma perspectiva essencial, ao discutirem a saúde ocupacional do instrumentista, sob a perspectiva de que a técnica não pode ser desvinculada da fisiologia e do bem-estar do músico. Por fim, Pereira, J. (2019b) evidencia a relevância de compositores brasileiros contemporâneos no desenvolvimento de um repertório que alia tradição e inovação, com implicações diretas na exigência técnica e expressividade do intérprete. Em conjunto, esses autores reforçam que a técnica de viola deve ser compreendida não apenas como um conjunto de exercícios

mecânicos, mas, como uma prática integrada, que envolve aspectos históricos, estilísticos, ergonômicos e criativos.

3.1.2.4 *Jornal da ABRAV*

A Associação Brasileira de Violistas (ABRAV) lançou, em dezembro de 2021, a primeira edição de seu jornal, uma rica contribuição e fonte para violistas brasileiros. Os nove artigos desta edição serão discutidos a seguir. O primeiro é de Meirelles (2021), que apresenta as motivações e ações desenvolvidas pela ABRAV desde sua fundação, em 2014. A autora descreve os eventos promovidos pela associação, como o Encontro Nacional de Violistas (ENVIO) e o Concurso Nacional de Violistas (CONNVIO).

Bonacorsi (2021) desenvolve uma análise crítica do ensino coletivo de viola, tendo como base a experiência da autora no Projeto Primeira Nota. O texto explora as contribuições teóricas de Jorge Larrosa e Antonio Gramsci para a pedagogia musical, ao propor uma abordagem crítica e emancipatória do ensino. Fantini, B. (2021b) continua a explorar a temática do seu artigo da ANPPOM, apresentado anteriormente, com um panorama histórico sobre a criação do curso de viola na Escola de Música da UFRJ, no qual destaca, em específico, os desafios institucionais enfrentados na aprovação do projeto. Além de contextualizar o desenvolvimento do ensino de viola no Brasil e no exterior, com realce para o processo de institucionalização do curso no Conservatório de Paris.

Ribeiro (2021) discute a evolução dos métodos de estudo de escalas e sua relação com o repertório contemporâneo de viola. O autor argumenta que muitos materiais tradicionais são incompatíveis com as exigências técnicas do repertório atual e sugere o uso de métodos modernos para aprimorar a preparação técnica dos violistas. A análise propõe um alinhamento entre técnica e repertório, com o intuito de otimizar o desenvolvimento técnico dos estudantes.

Costa, L. (2021) apresenta em "*Preparação de excertos orquestrais para viola: identificando os desafios técnicos e musicais*" um exame detalhado dos principais desafios enfrentados por violistas em audições de orquestras brasileiras. Por meio de entrevistas com violistas experientes, a autora identifica aspectos técnicos, como a variedade de golpes de arco, a distribuição de arco e a dinâmica, que são cruciais para uma execução bem-sucedida dos excertos.

O artigo recomenda métodos de estudo e exercícios práticos, que podem auxiliar os músicos a aprimorarem suas habilidades.

Pontes e Frank (2021) trazem uma entrevista com um dos autores, Hella Frank, acerca da organização do estudo diário de viola, a partir do conceito de prática deliberada. São apresentados métodos e estratégias para tornar o estudo mais eficiente e motivador, ao integrar aspectos técnicos e interpretativos. Em outro artigo, Pontes (2021) discorre acerca de uma abordagem prática e direcionada para violistas que enfrentam os desafios técnicos do excerto de “*Don Juan*” de Richard Strauss. O autor propõe exercícios específicos para cinco trechos da peça, por meio dos quais enfatiza a importância de um estudo estruturado que permita a consolidação da aprendizagem e a superação de dificuldades. Destaca a necessidade da prática de mudanças de posição e agrupamento de notas, além de sugerir a execução em andamentos rápidos, desde o início do estudo.

Silva, E. (2021), no artigo “*Construção interpretativa: princípios aristotélicos na música*”, investiga a relação entre os princípios aristotélicos de matéria e forma, e o processo interpretativo na música. O autor propõe uma contemplação sobre a construção da ideia musical, o que inclui a necessidade de uma abordagem técnica, integrada ao desenvolvimento interpretativo. O último artigo, de De Biaggi *et al.* (2021), apresenta um levantamento das produções acadêmicas sobre a viola no Brasil, organizado em três linhas temáticas. Foram identificados 53 trabalhos (entre artigos, dissertações e teses), com destaque para uma tabela de consulta que oferece *links* para grande parte desses materiais. A pesquisa evidencia o crescimento do interesse da comunidade acadêmica pela viola e a importância de se consolidar uma base de dados acessível.

Essa primeira edição do jornal da ABRAV constitui uma importante contribuição para a pesquisa sobre técnica de viola, ao reunir uma diversidade de abordagens que dialogam diretamente com os múltiplos aspectos da prática instrumental. Os artigos reunidos exploram desde a institucionalização do ensino do instrumento (Fantini, B., 2021b), até métodos contemporâneos para o estudo de escalas e excertos orquestrais (Ribeiro, 2021; Costa, L., 2021; Pontes, 2021), ao evidenciarem a necessidade de atualização constante dos materiais pedagógicos, frente às exigências técnicas atuais.

O jornal valoriza perspectivas pedagógicas emancipatórias (Bonacorsi, 2021), estratégias de prática deliberada (Pontes, 2021) e reflexões filosóficas sobre a interpretação musical (Silva, E., 2021), com um entendimento mais holístico da técnica, que vai além da mecânica instrumental. O levantamento bibliográfico de De Biaggi *et al.* (2021) contribui de forma decisiva, ao mapear a

produção acadêmica sobre a viola no Brasil, ao fortalecer o campo de pesquisa e facilitar o acesso a conteúdos relevantes. Com isso, a publicação da ABRAV amplia os horizontes da pesquisa técnica, por meio de uma proposta de formação crítica, contextualizada e interdisciplinar.

A análise da produção acadêmica sob a ótica da técnica violística no Brasil, nos textos apresentados na ANPPOM, ABRAPEM, ABRAV e diferentes periódicos, revela um campo de pesquisa em constante expansão, no qual a técnica transcende sua dimensão puramente mecânica para se afirmar como um saber complexo e contextualizado. Os estudos examinados — desde investigações histórico-estilísticas, como as de Kubala e De Biaggi (2005) sobre o neobarroco em Hindemith, até exames contemporâneos sobre saúde ocupacional (Teixeira *et al.*, 2015) e pedagogia inclusiva (Freitas Júnior *et al.*, 2023) — demonstram que o desenvolvimento técnico do violista exige uma abordagem integrada. Essa perspectiva articula a precisão instrumental com a sensibilidade interpretativa, consciência corporal e adaptação a repertórios diversos, sejam eles históricos ou experimentais.

Nota-se um esforço coletivo em sistematizar conhecimentos, como por meio do mapeamento de obras didáticas (Nascimento e De Biaggi, 2017), da crítica a métodos tradicionais (Ribeiro, 2021) ou da valorização de processos colaborativos entre compositores e intérpretes (Kubala, Lunsqui e Tokeshi, 2020). Tais iniciativas não apenas enriquecem a prática individual, como fortalecem a identidade da viola no panorama musical brasileiro, ao ressaltar seu potencial como instrumento de expressão singular e plural. Assim, a técnica, longe de ser um fim em si mesma, consolida-se como meio privilegiado para articular tradição e inovação, rigor e criatividade, individualidade e diálogo coletivo — desafios essenciais para a formação do violista.

Após a leitura e análise das publicações em dissertações, teses, Anais de congresso e periódicos, nota-se que os Anais de congressos, por suas características e limites de tamanho, com exceção de alguns casos, frequentemente não conseguem aprofundar os temas, pois há, no geral, uma breve demonstração de determinada situação ou ideia. Embora haja análises de obras, como de Bach e Hindemith, a maioria são investigações de obras brasileiras do século XX e XXI, seja solo ou música de câmara, sendo cinco artigos na ABRAPEM, cinco na ANPPOM e dois em outros Anais de congressos e periódicos. Encontrou-se também tanto exames de estudos (Valoti, 2015; Nascimento e De Biaggi, 2017) como preparação e investigações sobre excertos orquestrais (Pontes, 2017 e Costa, L., 2021).

Após a leitura do material pesquisado, considera-se que o conteúdo escrito em língua portuguesa no Brasil sobre a viola, apesar do início tardio dos cursos de nível superior demonstrado por Fantini, B. (2020, 2021a, 2021b) e Nascimento (2017), fornece valiosas informações sobre performance, prática e análise de repertório. Esta revisão se mostra relevante para o desenvolvimento desta pesquisa pois demonstra a origem, como se desenvolveu, se estabeleceu e quais os rumos a viola teve no país, assim como, revela fontes de ideias e ferramentas utilizadas no estudo e performance.

Em síntese, a produção acadêmica brasileira sobre viola demonstra consistência teórico-metodológica e pertinência tanto para a prática musical quanto para a pesquisa musicológica. O campo encontra-se em fase de consolidação, com perspectivas promissoras para contribuições significativas à musicologia performática e à pedagogia instrumental nas próximas décadas. Diante disso, a seguir serão discutidas as características e particularidades da técnica violística.

4 CARACTERÍSTICAS E PARTICULARIDADES DA TÉCNICA VIOLÍSTICA

As Seções 2 e 3 apresentaram diferentes aspectos das características e particularidades da viola. Nesta Seção há uma continuação das discussões deste tema, com destaque para as técnicas próprias da viola. Para tanto, são realizadas comparações com a técnica do violino, por sua semelhança e pelo material publicado que há sobre o assunto. As discussões iniciam com a relação intrínseca entre métodos, estudos e exercícios para viola.

4.1 MÉTODOS, ESTUDOS E EXERCÍCIOS PARA VIOLA

Nesta subseção, são utilizadas como fonte e principais referências as pesquisas de Nascimento (2017) e Vila (2023), porque tratam especificamente sobre obras didáticas e métodos para viola. O intuito é apresentar as conceituações e diferenças fundamentais entre métodos, estudos e exercícios para a viola.

4.1.1 Métodos

De acordo com Nascimento (2017), a melhor caracterização desse tipo de obra surgiu após a fundação do Conservatório de Paris, em 1795. Nesse contexto, os primeiros professores foram encarregados de registrar, de forma sistemática, todo o conhecimento necessário para a formação dos alunos, ao longo do curso escolhido. O conteúdo era estruturado passo a passo, resultando no método que deveria ser aplicável a todos os estudantes e na padronização do processo de ensino. Embora existissem obras denominadas métodos, antes da criação do Conservatório, Santos (2011) observa que esses textos eram “[...] bem à moda dos antigos tratados e manuais setecentistas” (p. 60).

Em muitos casos, o termo Escola também era utilizado para designar os métodos, o que demonstrava a forte influência institucional do Conservatório, que incorporava essas obras como

parte do currículo oficial e orientava sua aplicação pedagógica. Assim, o método não apenas sistematizava a formação instrumental, mas estabelecia um padrão didático. Segundo Lainé (2010): “O princípio do método é frequentemente testemunhar as últimas realizações da técnica instrumental e propor uma série de maneiras de adquiri-las” (p. 98, tradução do autor)²⁶. Santos (2011) complementa que:

São os documentos musicais redigidos com o propósito de mostrar todos os estágios da formação musical específica, de uma maneira progressiva, abrangente e clara. [...] Esse gênero de documento [tem] o papel de principal ferramenta utilizada no sistema de ensino coletivo, onde o método sintetiza um curso completo (p. 4).

Esse tipo de obra foi sendo modificada ao longo do tempo, todavia, o que a diferencia de outros gêneros didáticos é sua função abrangente e organizadora. O método é criado por um músico, não apenas para seu próprio uso, como para servir de guia a outros professores, ao orientar o percurso que o aluno deve seguir, desde o nível básico até o avançado, de forma replicável para todos os estudantes de uma mesma instituição ou classe.

Dentro dos métodos é comum encontrar uma variedade de ferramentas pedagógicas, como exercícios, estudos, caprichos, escalas, rudimentos de teoria musical, duetos, excertos orquestrais e camerísticos, além de peças musicais e considerações sobre a filosofia do instrumento. Em geral, essas obras seguem uma organização progressiva e podem ser divididas em seções específicas ou volumes, cobrindo diferentes fases do desenvolvimento técnico e musical. Algumas dessas divisões foram descritas por Flesch (2000) e adotadas amplamente no ensino de instrumentos de cordas.

Vila (2023), ao conceituar a ideia de método, explora a distinção entre os termos método e metodologia. O termo método refere-se a uma proposta de ação pedagógica, relacionada às formas de ensinar e organizar o trabalho do professor. Reys e Garbosa (2010) definem que, além disso, designa o livro didático, que funciona como a materialização dessa proposta pedagógica. Em síntese, “[...] método é um livro didático que pode representar um guia de trabalho, um material de apoio pedagógico, uma sistematização útil e prática do processo de ensino instrumental” (p. 110). Estes autores ainda explanam que a metodologia é entendida como o modo de ensino adotado pelo professor, o que pode envolver a utilização de métodos de ensino, livros didáticos, ou a própria

²⁶ “Le principe de la méthode est souvent de témoigner des derniers acquis de la technique instrumentale et de proposer une série de moyens pour les vaincre”.

sistematização de sua proposta pedagógica em forma de livro, folhas avulsas ou outros recursos didáticos. Essa distinção tem origem no ensino instrumental baseado na tradição oral. Como destacam Bosísio e Lavigne (2022), as informações sobre técnicas instrumentais “[...] são transmitidas oralmente, por meio de uma interação entre professor e aluno, durante as aulas e ao longo das gerações” (p. 8).

No campo da educação musical, o termo método assume um significado diretamente associado ao processo de aprendizado. No ensino instrumental, em particular, refere-se ao livro didático utilizado para a iniciação e o desenvolvimento técnico do estudante. Santos (2011) explica que os métodos têm uma estrutura abrangente e progressiva, aborda desde os aspectos básicos da técnica instrumental, como os movimentos fundamentais da mão direita, até questões mais avançadas:

Com abrangência enciclopédica e organização sistematizada, o método aborda desde aspectos fundamentais da técnica até o estudo do fraseado e da interpretação. Obras como o Método de Violino, que, como outros manuais da época, continham numerosas explicações verbais, eram complementadas por cadernos de exercícios práticos, chamados Études, Caprices ou Études Capricciosos (Santos, 2011, p. 49).

Esses materiais complementares, frequentemente chamados de métodos, desempenham papel fundamental no desenvolvimento técnico do instrumentista. O termo livro de estudos também é recorrente em diferentes obras e autores. Enquanto Barrett (1978) refere-se ao *book of studies* (livro de estudos), Flesch (2000) usa o termo *collection of studies* (coleção de estudos), e Lainé (2010) utiliza *ensemble d'études* (conjunto de estudos), o que reafirma a diversidade de nomenclaturas para designar materiais pedagógicos semelhantes.

4.1.1.1 Transcrições e adaptações de métodos para viola

Antes da consolidação da viola como especialidade autônoma, os professores frequentemente utilizavam transcrições de métodos de violino para o ensino da viola. Isso resultou na adaptação de recursos violinísticos, o que, segundo Bascon (2012), deixou de lado muitas das características próprias da viola, como dedilhados específicos e técnicas de arco diferenciadas. Segundo este autor, “Até a emancipação da viola como especialidade, o instrumento era ensinado

por professores de violino, que costumavam usar métodos violinísticos, já que estavam mais familiarizados com eles” (p. 31).

Dentro do uso de transcrições de métodos destacam-se Kreutzer²⁷, Rode²⁸ e Mazas²⁹, em uma prática histórica que acompanhou o processo de formação da identidade técnica da viola. Embora a especialização do instrumento tenha avançado ao longo do século XX, adaptando-se cada vez mais às suas especificidades sonoras e técnicas, no Brasil ainda é comum a utilização desses materiais adaptados. Tal realidade demonstra não apenas a forte influência do repertório violinístico, mas a necessidade da elaboração e utilização dos métodos, estudos e exercícios que contemplem as demandas particulares da viola.

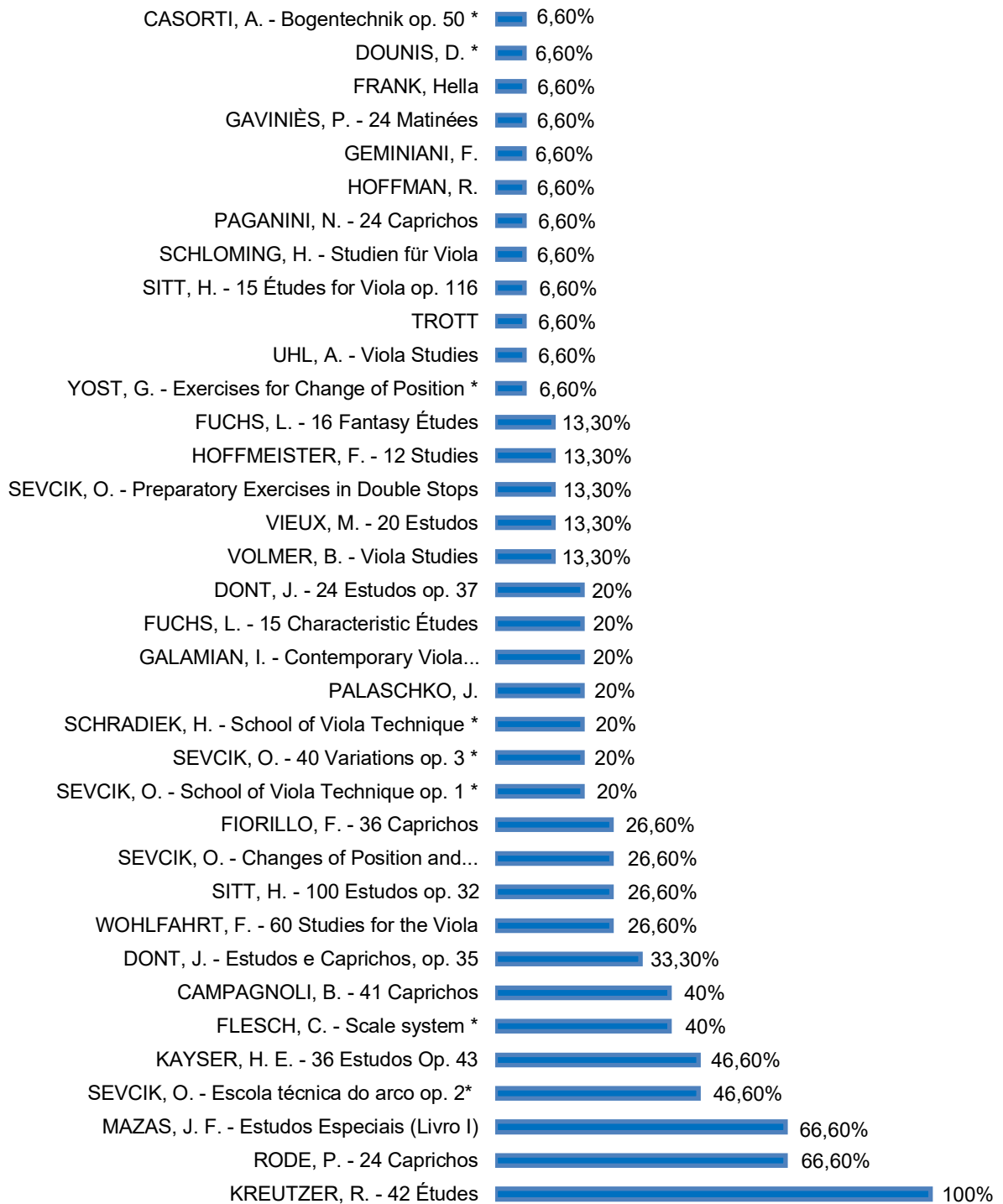
Este cenário é explorado detalhadamente na pesquisa de Nascimento (2017), o qual expõe como, durante o século XX, a especialização da viola se consolida nos conservatórios, assim como novos métodos e edições revisadas foram desenvolvidos, ao ajustar dedilhados e golpes de arco às características específicas do instrumento. No Anexo 1 segue o catálogo elaborado na pesquisa de Nascimento (2017), de obras didáticas originais para viola. No entanto, este autor aponta que, no Brasil, a prática das transcrições ainda é muito utilizada. Sua investigação acerca dos métodos utilizados por professores de 15 universidades públicas brasileiras resultou na elaboração de um gráfico (Gráfico 4), composto do ranking dos autores e obras mais utilizados no Brasil (pesquisa realizada no ano de 2017).

²⁷ Rodolphe Kreutzer (1766–1831) foi um violinista, compositor, maestro e professor francês, considerado um dos fundadores da escola de violino francesa. É amplamente conhecido por seu “*42 Estudos ou Caprichos*” para violino, que permanecem até a terceira década do século XXI como parte fundamental da formação técnica de violinistas. Kreutzer foi também o destinatário original da “*Sonata n.º 9, Op. 47*” para violino de Beethoven — mais conhecida como Sonata Kreutzer — embora ele nunca a tenha executado publicamente. Atuou como professor no Conservatório de Paris e exerceu papel central na formação pedagógica de violino no início do século XIX (Stowell, 1992).

²⁸ Pierre Rode (1774–1830) foi um violinista, compositor e professor francês, discípulo de Giovanni Battista Viotti e um dos principais representantes da escola de violino francesa no início do século XIX. Destacou-se por seu estilo elegante, uso refinado do legato e contribuições pedagógicas importantes, especialmente seus “*24 Caprichos e concertos*” para violino. Atuou como professor no Conservatório de Paris e influenciou diretamente a tradição violinística europeia de seu tempo (Stowell, 1992).

²⁹ Jacques Féréol Mazas (1782–1849) foi um violinista, compositor e pedagogo francês, aluno de Pierre Baillot e figura de destaque na tradição didática da escola francesa de violino. É amplamente conhecido por seus métodos e estudos progressivos, especialmente a coletânea “*75 Études Mélodiques et Progressives*”, que continua sendo amplamente utilizada no ensino do instrumento, na terceira década do século XXI, por sua eficácia técnica e valor musical (Stowell, 1992).

Gráfico 4 – Ranking dos autores e obras mais utilizados por professores de 15 universidades públicas brasileiras



Fonte: Nascimento, 2017, p. 138.

No Gráfico 4, as obras assinaladas com (*) tratam de livros de escalas e exercícios, e as outras de métodos. “Entre as 10 obras mais citadas, apenas 2 são originais e notamos que, as mesmas, são de um nível já avançado” (Nascimento, 2017, p. 135). Todavia, há centenas de obras escritas exclusivamente para viola, com diferentes propósitos, estilos e níveis, que não são utilizadas frequentemente. Compreende-se que esta questão vem ao encontro da hipótese presente nesta pesquisa, de que a falta de material na língua portuguesa, seja um dos motivos disso ocorrer.

4.1.2 Estudos

Nascimento (2017) demonstra que, de acordo com o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley; Tirrell, 2001), o termo “estudo” refere-se a uma peça instrumental, geralmente com certo grau de dificuldade, destinada principalmente a explorar e aperfeiçoar uma faceta específica da execução técnica, todavia, mantendo algum valor musical. Para Flesch (2000), embora não haja diferença clara entre estudo e capricho, ele define o estudo como:

Os Etudes (muitas vezes também designados por caprichos ou estudos) fazem parte da técnica aplicada, na medida em que combinam vários elementos da técnica geral. Normalmente são composições curtas e independentes. No entanto, carecem muitas vezes do valor musical das composições às quais devem a sua criação, sendo apenas uma inspiração musical. Não se adequam à execução pública e o seu objetivo é principalmente o de aumentar as capacidades técnicas do instrumentista (Flesch, 2000, p. 91, tradução do autor)³⁰.

Enquanto o *Harvard Dictionary of Music* apresenta a seguinte definição:

Peça destinada a ajudar o estudante de um instrumento a desenvolver a sua capacidade mecânica e técnica. Um estudo é, em geral, inteiramente dedicado a um dos problemas especiais da técnica instrumental, tais como escalas, arpejos, oitavas, cordas duplas, trinados etc. (Apel, 1944, p. 249, tradução do autor)³¹.

³⁰ “Etudes (often also entitled as caprices or studies) are part of applied technique, from the point of view that they combine various elements of general technique. Usually they are short, independent compositions. However, they usually lack the musical value of compositions which owe their creation to musical inspiration alone. They do not lend themselves to public performance, and their purpose is mainly to enlarge the technical abilities of the player”.

³¹ “A piece designed to aid the student of an instrument in the development of his mechanical and technical ability. An etude is usually devoted entirely to one of the special problems of instrumental technique, such as scales, arpeggios, octaves, double stops, trills, etc.”.

Grout e Palisca (1988) oferecem uma visão semelhante, ao destacarem que:

Étude, ou estudo, é, como o próprio nome indica, uma peça primariamente destinada ao aperfeiçoamento da técnica de execução; por conseguinte, cada estudo é, regra geral, consagrado a uma determinada aptidão técnica e baseia-se em um único motivo musical (p. 598).

Observa-se que, apesar das pequenas variações entre as definições apresentadas, há um consenso em torno da finalidade principal do estudo: desenvolver aspectos técnicos específicos da execução instrumental. Ainda que o valor musical dessas peças possa ser considerado secundário em algumas abordagens, elas desempenham um papel fundamental no processo formativo do instrumentista, ao conciliar prática mecânica e aperfeiçoamento técnico com elementos musicais básicos.

4.1.2.1 Problemas terminológicos e ambiguidade no uso do termo "Estudo"

O termo “estudo” pode gerar certas confusões devido à sua flexibilidade linguística. Em geral, ele não aparece isoladamente, mas, como parte de um conjunto — estudos, no plural. Isso pode causar ambiguidades, ao se referir a diferentes materiais didáticos. Por exemplo, quando alguém pergunta “quais estudos você está usando?”, a resposta pode ser múltipla: pode referir-se a diferentes estudos da mesma obra, a uma mistura de estudos de vários autores ou até a uma combinação de estudos com gêneros didáticos distintos.

Por outro lado, ao se perguntar “quais métodos você usa?”, a resposta tende a ser mais objetiva, posto que o termo método possui um caráter mais abrangente e aglutinador, normalmente associado a uma única obra ou autor. O verbo estudar, no presente do indicativo, também contribui para essa confusão. Frases como “qual a importância do estudo?” ou “o que é estudo?” podem ser interpretadas de modo ambíguo, a depender do contexto. A variedade de termos sugere que os qualificativos livro, coleção ou conjunto foram omitidos ao longo do tempo no uso cotidiano da linguagem. Os próprios autores, quando desejam ser mais elucidativos, recorrem a essas denominações. A adoção contínua de um desses termos ajudaria a evitar equívocos, o que tornaria a comunicação mais precisa.

Após análise das definições, é possível compreender o estudo como uma composição musical criada para abordar uma ou mais dificuldades técnicas específicas, sempre dentro de um

contexto musical. O estudo funciona como uma ponte entre a técnica mecânica e a expressão artística, ao preparar o instrumentista para o repertório de concerto. Flesch (2000) ressalta que a técnica sem um propósito musical perde a razão de ser, assim como a expressão artística não pode ser plenamente realizada sem domínio técnico. Portanto, o estudo desempenha um papel central na fase de técnica aplicada, com a simulação de situações musicais reais, que o aluno poderá encontrar no repertório artístico. No entanto, segundo Flesch, o estudo não se destina à execução pública.

4.1.3 Exercícios

Nascimento (2017) indica que no verbete Estudo (francês *Étude*) do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley; Tirrell, 2001), encontramos uma distinção relevante entre os termos estudo e exercício, apesar de ambos terem sido sinônimo no passado.

Embora o estudo tenha sido, em certa época, equivalente ao exercício (Francês *Exercise*, Alemão *Übung*, Italiano *Esercizio*), atualmente o termo exercício costuma designar uma figura curta ou passagem a ser repetida *ad libitum*, inalterada, em diferentes graus da escala ou em várias claves. Essa distinção é exemplificada nos *Estudos Op. 3* (1832) de Schumann, precedidos por pequenos *Übungen*, baseados nas dificuldades técnicas encontradas nos próprios estudos (Stanley; Tirrell, 2001, p. 787, v. 24, tradução do autor)³².

Apel (1944), no verbete *Étude* do *Harvard Dictionary of Music*, reforça essa distinção:

Études são escritos como peças completas, exercícios de dedos consistem em fórmulas curtas que devem ser repetidas várias vezes, tanto na mesma afinação quanto em movimento ao longo da escala. Muitos professores modernos preferem os exercícios de dedo, pois são mais eficientes do que os estudos (n.p., tradução do autor)³³.

Flesch (2000) também aborda essa diferença, ao mencionar o pedagogo e violinista Otakar Ševčík destaca a importância dos exercícios na abordagem técnica:

³² “Although a study was at one time the same as an exercise (Fr. Exercise: Ger. Übung: It. Esercizio), the latter term now usually implies a short figure or passage to be repeated ad lib, whether unaltered, on different degrees of the scale or in various keys. The distinction is illustrated by Schumann's Studien Op. 3 (1832), which are preceded by short Übungen based on technical difficulties found in the studies themselves”.

³³ “*Études* are written in the form of a complete piece, finger-exercises are short formulae which have to be repeated many times, either on the same pitch, or moving through the degrees of the scale. Many modern teachers prefer the finger-exercises because they are more efficient than etudes”.

Ele [Ševčík] mostrou, pela primeira vez, que dentro de certos limites e com o uso apropriado de seus exercícios, era possível ao violinista desenvolver suas habilidades a um ponto em que poderia dominar problemas técnicos que, até então, apenas poucos conseguiam solucionar (p. v, prefácio, tradução do autor)³⁴.

Sobre as obras de Ševčík, Flesch acrescenta:

Para nós, apenas sua atividade como escritor teórico é de interesse. A peculiaridade de seu método, que foi levado com rigor até as últimas consequências, reside no abandono quase total de qualquer conteúdo musical, em favor dos aspectos puramente técnicos. Os *Estudos* de Kreutzer, Rode e Dont são, afinal, composições musicais, enquanto Ševčík sequer tenta transmitir qualquer sentido musical. Seu foco é exclusivamente a resolução de problemas técnicos, ignorando completamente a forma e o conteúdo artístico (Flesch, 2000, p. 92, tradução do autor)³⁵.

Assim, percebe-se que a distinção entre estudo e exercício não se limita apenas à extensão ou à complexidade das peças, como envolve também o propósito didático de cada um. Enquanto o exercício se concentra em repetições mecânicas para o aprimoramento técnico isolado, o estudo busca integrar esses elementos dentro de uma estrutura musical, ainda que, em alguns casos, o conteúdo artístico possa ser minimizado em favor da técnica.

4.1.3.1 Definição e características do exercício

Nesta tese, o termo “exercício” será entendido como um extrato técnico, um pequeno fragmento ou fórmula destinada ao desenvolvimento de habilidades motoras específicas. Os exercícios são frequentemente caracterizados pelo isolamento de um único aspecto técnico, que deve ser repetido em diversas variações possíveis, com a exploração, ao máximo, das suas aplicações. Ao contrário dos estudos, os exercícios não têm conteúdo artístico ou musical. Sua finalidade é puramente mecânica e serve para resolver problemas técnicos e aprimorar a

³⁴ “He showed for the first time that, within certain limits and with appropriate use of his exercises, it was possible for the violinist to develop his skills to a point where he could master technical problems whose solutions had hitherto been achievable only by the few”.

³⁵ “For us, only his activity as a theoretical writer is of interest. The peculiarity of the method invented and stubbornly pursued to its ultimate consequence, lies in the neglect, bordering on total exclusion, of any musical content in favor of the technical aspects. The etudes of Kreutzer, Rode and Dont are after all musical compositions, while Sevcik does not at all try to say anything musical. He only intends to deal of technical problems, totally ignoring form or musical content”.

coordenação dos braços, mãos e dedos. Repetitividade, controle e precisão são marcas fundamentais desse tipo de material.

Exemplos clássicos de livros de exercícios incluem as obras de Ševčík, Schradieck³⁶, Sitt e Dancla³⁷, todos amplamente utilizados para desenvolver técnica geral, como mudanças de posição, coordenação entre mão esquerda e arco, e controle de golpes de arco. Flesch (2000) ressalta que, devido à sua natureza árida e exaustiva, os exercícios pertencem sempre à fase de técnica geral, sendo indicados para o início das sessões de estudo, quando o foco está no aquecimento e desenvolvimento técnico inicial. Esses exercícios exigem alta concentração e períodos regulares de descanso para evitar a fadiga física e mental.

4.1.4 A complementaridade entre métodos, estudos e exercícios

No processo de formação do violista, a utilização combinada de métodos, estudos e exercícios é fundamental para um desenvolvimento técnico e interpretativo completo. Métodos estruturam o aprendizado de forma progressiva, estudos proporcionam um contexto musical para a aplicação de habilidades específicas e exercícios ajudam a corrigir deficiências e reforçar aspectos técnicos isolados. Exemplos clássicos de estudos incluem os *Études* de Campagnoli, que exploram diferentes técnicas de arco e mudanças de posição, e as coleções de Kreutzer e F. A. Hoffmeister³⁸, que são amplamente utilizadas para o aprimoramento técnico avançado. Os exercícios técnicos de Ševčík e Schradieck são frequentemente empregados como complemento, ao focarem na repetição e no refinamento de movimentos específicos.

A distinção e o uso adequado de métodos, estudos e exercícios são essenciais para a formação de um violista tecnicamente competente e musicalmente expressivo. Enquanto os métodos oferecem uma base pedagógica abrangente, estudos e exercícios complementam o

³⁶ Henry Schradieck (1846–1918) foi um violinista e pedagogo alemão cujos estudos técnicos, especialmente *"The School of Violin Technics"* (Livros 1–3), tornaram-se fundamentais no treinamento violinístico, com foco em desenvolvimento de agilidade, precisão de dedilhado e clareza de arco (Galamian, 1962).

³⁷ Charles Dancla (1817–1907) foi um violinista, compositor e pedagogo francês, reconhecido por seus estudos e peças didáticas para violino. Aluno de Baillot no Conservatório de Paris, tornou-se professor na mesma instituição e compôs uma série de obras pedagógicas influentes, como os *Études mélodiques* e *École du mécanisme* (Boyden, 1965).

³⁸ Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) foi um compositor, editor e violinista alemão ativo em Viena, notável tanto por sua produção musical quanto por sua atuação na publicação de obras de compositores importantes como Mozart e Beethoven. Como compositor, escreveu peças didáticas e de câmara, incluindo duetos e estudos para violino e viola, voltados especialmente para o desenvolvimento técnico e expressivo do instrumentista (Stowell, 1992).

aprendizado, ao aprofundar aspectos técnicos e interpretativos. O equilíbrio entre esses materiais, somado à escolha entre obras originais e transcrições, garante uma formação sólida e diversificada, o que prepara o músico para os desafios do repertório solo, de câmara e orquestral.

4.2 ASPECTOS E PARTICULARIDADES TÉCNICAS

Radocaj (2023), ao se referir à obra de Dolejsi³⁹, destaca que a viola exige uma abordagem técnica distinta do violino, devido às suas características específicas. As diferenças mais evidentes estão na produção sonora e na posição da mão esquerda. Enquanto o violino possui uma tessitura mais aguda, a viola requer um controle distinto do arco, para explorar a sua gama tonal mais grave. Radocaj (2023) ainda explana que uma técnica comum para descobrir as variações tonais da viola, é, ao tocar, aproximar o arco do cavalete, o que amplia as possibilidades expressivas. Segundo o autor, músicos que migram do violino para a viola devem evitar tocar de forma superficial ou com a leveza do *flautato*, que se encaixa melhor no timbre soprano do violino, porém, não valoriza a rica sonoridade da viola.

4.2.1 Mão esquerda

A técnica da mão esquerda deve ser ajustada para atender às exigências da viola. Barrett (1978) observa que, devido às cordas mais longas e espessas, a pressão dos dedos precisa ser maior, para garantir uma projeção sonora eficiente. A colocação dos dedos tem que partir da primeira articulação, ao manter uma posição equilibrada, que varia conforme o dedilhado, a troca de cordas, o vibrato e a quantidade de músculo (polpa) presente na falange distal (ponta do dedo).

³⁹ Dolejsi, R. *Modern Viola Technique*. Chicago: The University of Chicago Press, 1939. Robert Dolejsi (1892-1976), nascido em Chicago, filho de pais tchecos, estudou violino com Otakar Ševčík, em Viena. Depois de servir na Primeira Guerra Mundial, foi cofundador do *The Great Lakes Strings Quartet*. Lecionou violino, viola e viola d'amore. Publicou artigos e foi autor de um método de viola (Disponível em: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_print&tmpl=component&id=6489. Acesso em: 24 abr. 2025).

Galamian⁴⁰ (1962), chama a atenção para a importância da posição do polegar da mão esquerda no violino. Segundo ele, o polegar frequentemente gera tensão excessiva, o que limita a flexibilidade e interfere na execução do vibrato. Um polegar rígido pode paralisar o funcionamento de toda a mão, o que dificulta o desempenho técnico. Ele recomenda que o polegar seja posicionado lateralmente, sem pressão exagerada, mantendo-se ao lado do primeiro dedo, para evitar a tensão. A depender da anatomia de cada instrumentista, um polegar longo pode se posicionar mais acima do braço do instrumento, enquanto um polegar mais curto tem que permanecer mais próximo do braço.

Em contrapartida, Kashkashian (2020), em *The Karen Tuttle Legacy*, defende uma abordagem mais adaptável para a viola, ao destacar que o polegar não deve permanecer fixo. Ao contrário, ele pode se mover livremente para acompanhar as necessidades da mão esquerda, prevenindo tensão. Para instrumentistas com mãos pequenas, por exemplo, o polegar pode assumir duas posições diferentes: uma para os dedos primeiro e segundo, e outra para os dedos terceiro e quarto. A flexibilidade do polegar é essencial para evitar esforço excessivo, especialmente, devido às dimensões maiores da viola em comparação ao violino. Karen Tuttle⁴¹ reforça que o polegar deve ser móvel e pode até sair do braço do instrumento em algumas situações, o que facilita o alcance dos dedos. Ela afirma que o sinal de um polegar saudável é um polegar móvel.

4.2.2 Cotovelo esquerdo

Em minha experiência pessoal como musicista, quando realizei a mudança de violino para viola, uma das questões mais marcantes quanto à postura e técnica foi o uso do cotovelo esquerdo. Seu posicionamento e movimento são fundamentais para uma técnica eficiente no violino, ao influenciar diretamente a mudança de posição, a precisão na afinação e a comodidade na execução.

⁴⁰ Ivan Galamian (1903–1981) foi um dos mais influentes pedagogos de violino do século XX, nascido em Tabriz, na Pérsia (atual Irã), e posteriormente se radicou nos Estados Unidos. Formado no Conservatório de Moscou e em Paris, Galamian desenvolveu uma metodologia que combinava disciplina técnica rigorosa, com flexibilidade interpretativa. Lecionou em importantes instituições como o *Curtis Institute of Music* e a *Juilliard School*, formando gerações de violinistas e violistas renomados (Galamian, 1962).

⁴¹ Karen Tuttle (1920–2010) foi uma importante violista e pedagoga norte-americana, reconhecida principalmente por seu trabalho como professora na *Juilliard School*, *Peabody Institute* e *Curtis Institute of Music*. Desenvolveu o chamado "*Coordination Technique*", método baseado na busca de equilíbrio físico, liberdade de movimento e expressão emocional na execução da viola. Seu enfoque integrava técnica instrumental e consciência corporal, influenciando profundamente gerações de violistas (Smith, 2009).

Porém, constatei que tudo o que era feito no violino, ocorria em uma escala menor do que na viola (uma diferença de escala ainda maior do que a diferença de tamanho dos instrumentos). Segundo Galamian (1962), o cotovelo tem que manter uma posição natural e ajustável, sem rigidez excessiva: “O cotovelo esquerdo deve estar suficientemente flexível para permitir ajustes na altura da mão, garantindo que os dedos alcancem as cordas com facilidade e precisão” (p. 16, tradução do autor)⁴².

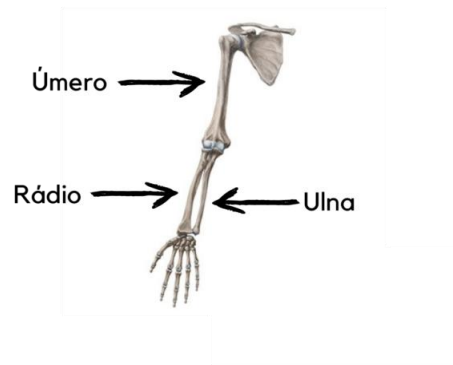
Quanto à posição, ela varia conforme a corda que está sendo tocada. Nas cordas graves do violino (Sol e Ré): o cotovelo precisa estar mais “para dentro”, em direção próxima ao torso, o que permite que os dedos alcancem as cordas mais espessas, sem esforço excessivo. Nas cordas agudas (Lá e Mi): o cotovelo pode recuar levemente, em direção contrária à anterior, ajustando-se à nova posição dos dedos. Esses ajustes evitam tensões e facilitam o movimento ágil dos dedos. Flesch (2008) destaca que o cotovelo não tem que ser fixo, mas, sim, dinâmico e ajustável: “O movimento do cotovelo esquerdo deve acompanhar as mudanças de corda, evitando qualquer rigidez que possa comprometer a flexibilidade dos dedos” (p. 47, tradução do autor)⁴³.

A viola requer uma abordagem um pouco diferente do violino em relação ao cotovelo esquerdo, pois a distância entre as notas é maior, o que exige que os dedos realizem aberturas mais amplas. Segundo Piermartiri e Iudice (2020), em artigo sobre o trabalho pedagógico de Karen Tuttle, para o bom posicionamento da mão esquerda na viola “[...] deve-se fazer uma supinação do braço (rotação da ulna e rádio) combinada com a aproximação dos metacarpos no sentido paralelo ao braço da viola” (p. 12). A ulna e o rádio são ossos do antebraço esquerdo que, na junção de uma das extremidades, gera o cotovelo.

⁴² “The left elbow must be sufficiently flexible to allow adjustments in the height of the hand, ensuring that the fingers reach the strings with ease and accuracy”.

⁴³ “The movement of the left elbow must accompany the string changes, avoiding any stiffness that could compromise the flexibility of the fingers”.

Figura 4 – Ossos do braço e antebraço



Fonte: Damado, 2021.

Figura 5 – Ossos do metacarpo



Fonte: Lacerda, 2023.

Figura 6 – Demonstração do posicionamento da mão esquerda com a viola de acordo com Piermartiri e Iudice (2020)



Fonte: Elaborada pelo autor, 2025.

O posicionamento correto do cotovelo permite que os dedos alcancem as cordas de modo natural e eficiente, o que reduz o risco de tensão muscular (especialmente no quarto dedo, o dedo mínimo). A transição entre cordas na viola exige uma movimentação mais ampla do cotovelo, em comparação ao violino, pois o braço precisa se ajustar a um ângulo mais aberto. Quanto à posição do cotovelo, ela pode variar, mas segue os mesmos princípios do posicionamento em cordas graves (na viola Dó e Sol) e agudas (na viola Ré e Lá) do violino.

Para mudanças de posição, a viola requer que sejam mais amplas do que no violino, o uso correto do cotovelo é essencial para a fluidez na transição entre os registros. Segundo Dounis⁴⁴

⁴⁴ Demetrius Constantine Dounis (1886–1954) foi um violinista, violista e médico grego, reconhecido por sua abordagem inovadora no ensino da técnica instrumental. Além da formação musical, Dounis era médico especializado em neurologia e ortopedia, áreas que influenciaram profundamente sua metodologia, focada no controle muscular preciso, na prevenção de tensões e no uso consciente dos movimentos. Seu trabalho ganhou maior projeção internacional após sua mudança para os Estados Unidos, onde passou a influenciar destacados violinistas e violistas. Entre suas principais obras está *“The Artist’s Technique of Violin Playing”* (1921) (Stowell, 1992).

(1921), um cotovelo rígido pode comprometer a suavidade da mudança de posição, pois prende a mão esquerda e impede um deslocamento natural: “A mudança de posição na viola deve ser guiada pelo deslocamento do braço e do cotovelo, proporcionando um trajeto fluido e sem resistência” (p. 45, tradução do autor)⁴⁵.

Radocaj (2023) descreve um exercício de Luther e Guerriero eficaz para a mão esquerda, no sentido de se entender o movimento do cotovelo esquerdo na viola, chamado “Walking on the A, Walking on the C String”⁴⁶. O exercício consiste em colocar, lentamente, e um a um, todos os dedos na corda Lá e encontrar a posição confortável de mão, com o polegar relaxado. Em seguida, mudar, rapidamente, para a corda Dó e fazer o mesmo exercício. É essencial explorar a rotação (movimentação) do cotovelo e a fôrma da mão esquerda, em ambas as cordas. Depois de estudar este exercício sem o arco, os estudantes devem começar a fazer o mesmo com o arco e manter a atenção à afinação. Os exercícios de Eugène Ysaÿe⁴⁷, que serão abordados na Seção 5, precedem os estudos de escalas e são uma importante ferramenta para entender o movimento do cotovelo esquerdo.

4.2.3 Mão direita

No que diz respeito à empunhadura do arco, para o violino, Galamian (1962) recomenda que seja segurado entre o polegar e o dedo médio, ao formar um círculo. O terceiro dedo (anelar) deve passar sobre o talão, tocando-o com o músculo (polpa) presente na falange distal (ponta do dedo), enquanto o quarto dedo (mínimo) fica ligeiramente curvado, próximo ao parafuso do arco. De acordo com o autor, essa posição ajuda a distribuir o peso e facilita o controle do arco em diferentes tipos de golpes. No entanto, o dedo mínimo tem que manter-se flexível para evitar

⁴⁵ “Position shifts on the viola must be guided by the movement of the arm and elbow, ensuring a smooth and effortless transition”.

⁴⁶ “Andando na Lá, Andando na corda Dó”. Tradução do autor.

⁴⁷ De acordo com o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, v. 27), Eugène Ysaÿe (1858–1931) foi um violinista, compositor e maestro belga, considerado um dos maiores virtuosos do violino do final do século XIX e início do século XX. Destacou-se por seu estilo interpretativo inovador, caracterizado por um timbre intenso e uso expressivo do rubato. Sua técnica revolucionária influenciou gerações de violinistas e compositores, incluindo Claude Debussy, que lhe dedicou seu *Quarteto de Cordas* (1893). Como compositor, é mais conhecido por suas “Seis Sonatas para Violino Solo, Op. 27” (1924), que exploram linguagens modernistas e desafios técnicos. Fundou a *Orchestre Symphonique de Bruxelles* (1894) e foi professor no Conservatório de Bruxelas, onde formou discípulos como Nathan Milstein.

rigidez, principalmente ao tocar na parte superior do arco. Auer⁴⁸ (1980), também sobre a empunhadura para violino, aconselha que o arco seja seguro de forma firme, contudo sem tensão excessiva, o que permite um controle natural. A firmeza ideal, segundo ele, pode ser comparada ao modo como seguramos uma folha de papel ou uma garrafa, ao priorizar o equilíbrio entre polegar e dedo médio. Ele ainda reforça que a projeção sonora não deve ser alcançada pela pressão no arco, mas, sim, pela aplicação de peso controlado.

A tensão na mão direita, que pode ser provocada pelo peso maior do arco da viola, é atribuída por Barrett (1978) à inflexibilidade e rigidez do polegar. Para prevenir esse problema, o autor recomenda que os violistas mantenham o polegar sempre flexível e em movimento durante a execução. A importância da flexibilidade e da maleabilidade da mão direita é igualmente destacada por Menuhin e Primrose (1976), Watts (2014) e, de acordo com Dane (2002), por Karen Tuttle.

O peso maior do arco da viola exige que a forma de o segurar deve ser "[...] mais engajada e segura" (Watts, 2014, p. 58). A combinação de flexibilidade e o contato seguro entre os dedos e o arco tem que resultar em uma empunhadura "maleável, porém forte", conforme proposto por Primrose, em Dalton (1988). Tuttle orienta que o polegar e o dedo médio formem o ponto de apoio principal, enquanto os outros dedos ajudam a equilibrar o peso do arco. A posição deve ser segura e, ao mesmo tempo, flexível, o que permite uma transmissão uniforme do peso do braço aos dedos. Segundo Tuttle, o arco não tem que ser "empurrado ou puxado", mas fluir naturalmente, com o movimento do braço (Reiter, 2008).

Tuttle também desenvolveu a ideia de que todos os movimentos no arco podem ser classificados como ativos ou passivos. O movimento de arcada para cima (movimento da região da ponta para o talão do arco) é ativo, enquanto o movimento para baixo (do talão para a ponta do arco) é passivo, exigindo pouco esforço, quase inteiramente dependente da gravidade. Durante o arco descendente, recomenda-se uma expiração leve, o que ajuda a relaxar as costas, além de baixar o cotovelo e facilitar a transição suave para o próximo movimento (Kashkashian, 2020).

⁴⁸ Leopold Auer (1845–1930) foi um violinista, professor e maestro húngaro, reconhecido como um dos pedagogos mais influentes da história do violino. Discípulo de Joseph Joachim, lecionou no Conservatório de São Petersburgo (1868–1917) e formou gerações de virtuosos, incluindo Jascha Heifetz e Mischa Elman. Sua abordagem técnica, detalhada em seu método *Violin Playing as I Teach It* (1921), enfatizava a precisão de arco e a expressividade musical. Também revisou obras fundamentais, como o Concerto para Violino de Tchaikovsky (Schwarz, 1983).

4.2.4 Sonoridade

Um dos aspectos primordiais da produção sonora na viola é o uso do peso natural do braço direito, que deve ser transferido para o arco ao produzir o som. Embora no violino também se use este peso natural, muitas vezes ele é realizado na forma de pressão originada no braço, antebraço, pulso ou no dedo indicador.

Menuhin e Primrose (1976) advertem: "Não! E, novamente, não à pressão ou qualquer coisa parecida" (p.176, tradução do autor)⁴⁹. Nessa mesma linha, Dalton (1988) destaca que Primrose enfatiza que "[...] nunca, nunca, NUNCA, deve haver qualquer pensamento de pressão no arco da viola" (p. 66, tradução do autor)⁵⁰. A solução proposta por Dalton (1988) para a questão do peso, em vez de pressão, envolve posicionar o braço direito e o antebraço mais abaixo do que o arco. De acordo com Watts (2014), essa postura promove a transferência do peso natural do braço para o arco. Esse conceito é confirmado e ensinado por Nordstrom e Nordstrom (2018), assim como por White-Smith (2000). Segundo Dane (2002), embora Tuttle ensine que o cotovelo direito precisa estar acima do pulso, ela também acredita que o peso natural deve ser usado, ao invés da pressão artificial. O uso de todo o arco ao tocar, incluindo a ação dos dedos da mão direita, é descrito por Barrett (1978) do seguinte modo: "O peso é transferido ao longo de todo o arco, do mindinho no talão até o dedo indicador na ponta" (p. 75, tradução do autor)⁵¹.

White-Smith (2000) discute explicitamente a qualidade do som, quando se usa peso (do braço) ao contrário de pressão. Luther e Guerriero (2017) aconselham os alunos a cultivarem uma consciência da sensação de peso no braço direito para melhorar o som. Enquanto a pressão, segundo Dalton (1988) e Watts (2014) resulta em um "[...] som fino e sem ressonância" (p. 63, tradução do autor)⁵². Por essa razão, quando algum violinista muda de instrumento para a viola, "[...] se a técnica correta de arco da viola não for aprendida durante a fase de transição, o som permanecerá o de 'um violinista tocando viola'" (Porter, 2019, p. 71, tradução do autor)⁵³. Primrose, em Dalton

⁴⁹ "No! and, again, no! to pressure or anything like it".

⁵⁰ "[...] there should never, never, NEVER, be any thought of pressure in viola bowing!".

⁵¹ "Weight is transferred in the course of the whole bow from the little finger at the frog to the index finger at the point".

⁵² "[...] a thin sound lacking in resonance".

⁵³ "[...] if the correct viola bowing technique is not learned during the transitional phase, the sound will remain that of "a violinist playing the viola".

(1988, p. 61, tradução do autor), ressalta que o "[...] verdadeiro som de viola"⁵⁴ deve ser buscado pelos violistas. Barrett (1978) afirma que, quando a técnica do violino é aplicada à viola, o som resultante é insatisfatório. De acordo com Menuhim e Primrose (1976, tradução do autor), violinistas que tentam tocar viola sem a técnica correta tocam o "violino grande"⁵⁵ em vez da viola.

As discussões apresentadas nesta seção evidenciam que a técnica da viola demanda uma abordagem específica, a qual leva em conta tanto as particularidades físicas do instrumento quanto as necessidades fisiológicas e interpretativas do executante. Elementos como o posicionamento da mão esquerda, a movimentação do cotovelo esquerdo, a empunhadura do arco e o controle do peso revelam-se fundamentais para a afinação e produção de uma sonoridade própria, distinta da do violino. Essa adaptação técnica, aliada ao entendimento de que a viola possui uma identidade singular, reforça a importância de uma pedagogia voltada às suas especificidades. A seguir, serão examinados os exercícios utilizados pelo professor Ricardo Kubala em sua prática pedagógica, com o objetivo de compreender como essas abordagens contribuem para o desenvolvimento técnico e expressivo do violista.

⁵⁴ "[...] true viola sound".

⁵⁵ "big-fiddle".

5 ANÁLISE DOS EXERCÍCIOS DE RICARDO KUBALA

Nas aulas iniciais do professor Ricardo Kubala, no curso de Bacharelado em viola na UNESP, seus principais focos eram a busca por: 1) *son filé*, 2) mudanças de posição e 3) estudos de escalas. Segundo Galamian (1962, p. 103) “[...] o *son filé*, ou seja, o som longamente sustentado” foi utilizado por gerações de violinistas como “[...] um meio para o estudo da produção do som e do controle do arco”. Ricardo Kubala buscava este controle de som, não somente nos estudos de corda solta, como também na execução das escalas de Galamian (1962) e nos exercícios de mudança de posição de Ševčík e Yost⁵⁶. Ao buscar estudos específicos para aplicar esses três quesitos, Ricardo Kubala utilizava transcrições dos métodos para violino, como o de J. F. Mazas, Op. 36, livro 1, de R. Kreutzer e os originais para viola, como o de Lilian Fuchs⁵⁷ e F. A. Hoffmeister. A ordem que Ricardo Kubala trabalhava os três quesitos variava de aluno para aluno. O professor avaliava as habilidades de cada aluno e moldava o plano de aula para melhor atendê-lo. O processo não era fechado, mas, sim, adaptável, porém, sempre com enfoque no desenvolvimento destes quesitos, em especial o *son filé*, como veremos nas correspondências dos seus alunos (Apêndice B), o cerne estava em alcançar um “som bonito”.

Um dos alunos de Ricardo Kubala com quem tive contato mais próximo foi Giovanni Melo. Ele começou o curso de graduação na Unesp em 2016, e, em 2020, com a paralisação das aulas devido à pandemia de Coronavírus, veio a se formar em dezembro de 2021. Devido ao falecimento de Ricardo Kubala, em abril de 2021, Giovanni teve aulas comigo até o final do curso. Ele me apresentou as anotações e transcrições dos exercícios que Ricardo Kubala implementava em aula, material que se tornou a inspiração para esta tese. Muito do que o professor ensinava era passado de forma oral, porém, Giovanni anotava as orientações e, por vezes, transcrevia os exercícios em partituras. Ao demonstrar isso para Ricardo Kubala, o professor começou a utilizar suas transcrições para os demais alunos. Durante a pesquisa da tese, tive contato com outros alunos que,

⁵⁶ Gaylord Yost (1888–1958) foi um violinista, professor e compositor estadunidense, conhecido por seus métodos pedagógicos para violino, como “*Yost System for Violin*” (anos 1920). Sua abordagem enfatizava a ergonomia, a prevenção de tensão muscular e técnicas de “relaxamento ativo”, influenciando o ensino do violino nos EUA no início do século XX (Kurtz, 2012).

⁵⁷ Lilian Fuchs (1902–1995) foi uma violista, compositora e professora estadunidense, reconhecida como uma das principais intérpretes do instrumento no século XX. Integrante de uma família de músicos, destacou-se por sua técnica refinada e contribuições pedagógicas, incluindo métodos de estudo para viola ainda utilizados na terceira década do século XXI. Sua carreira incluiu performances como solista, música de câmara (notoriamente com seus irmãos, Joseph e Harry Fuchs) e gravações referenciais (Barrett, 1978).

assim como Giovanni, também anotavam e transcreviam o conteúdo que Ricardo Kubala passava em aula.

Os exercícios propostos pelo professor, e a sequência deles, eram aplicados individualmente a depender do aluno. Ricardo Kubala avaliava como cada aluno desenvolvia as habilidades de mecânica muscular, fôrma da mão esquerda, afinação e sonoridade, e, assim, selecionava o que cada um iria estudar. Os exercícios apresentados nesta pesquisa não representam a totalidade de exercícios que Ricardo Kubala passava para os alunos, mas, sim, exercícios que diferentes alunos mencionaram ter aprendido com o professor. Há relatos (Apêndice B) de que Ricardo Kubala indicava alguns como exercícios de rotina diária, por exemplo, os de corda solta, Yost (mudança de posição), escalas etc.

Demonstro aqui uma sequência que foi aplicada com alguns alunos: 1) cordas soltas; 2) exercícios de Ysaÿe; 3) escalas em posição fixa e variações do estudo n.º 5 de Kreutzer; 4) Schema; 5) mudança de posição; 6) escalas maiores em uma corda, escalas menores em uma corda e escalas cromáticas em uma corda; 7) escalas maiores em três oitavas, escalas menores em três oitavas e escalas cromáticas em três oitavas. De acordo com Melo (2025), os exercícios iniciais são preparatórios para os últimos três, as escalas em três oitavas.

5.1 EXERCÍCIOS DE CORDAS SOLTAS

Para orientar os alunos a estudarem o *son filé*, Ricardo Kubala passava uma série de quatro exercícios de corda solta, que estão demonstrados nas Figuras 7, 8, 9 e 10 em partitura. O professor pedia que os exercícios fossem feitos em cordas duplas. De acordo com o Apêndice B, que traz uma série de correspondências que manteve com ex-alunos de Ricardo Kubala, ele indicava exercícios de mão direita, controle do arco e produção de som, todos feitos com corda solta. Segundo Flórence Suana, ex-aluna de Ricardo Kubala:

Vamos então começar pelas cordas duplas, porque é o princípio de tudo que ele [*Ricardo Kubala*] falava. Sempre com som bonito e pronúncia (dicção). Isso é uma coisa muito interessante, porque a importância que ele dava à dicção veio do clarinete, instrumento que ele tocou antes de tocar viola. Ele dizia que no clarinete havia pronúncia, dicção em cada tipo de articulação, por exemplo "p", "c", "t". No exercício das cordas soltas ele sempre pedia que fizéssemos pensando em alguma consoante (Suana, 2025).

Na Figura 7, o exercício está descrito somente nas cordas Sol e Ré, contudo, Ricardo Kubala pedia que fossem feitos nos três conjuntos de cordas duplas, Dó e Sol, Sol e Ré, Ré e Lá. Cada compasso, de cada exercício, deve ser trabalhado de forma isolada, mudando de compasso somente quando atingir uma produção sonora "satisfatória". Na descrição de como o professor orientava os alunos a realizar cada exercício, primeiramente são trabalhados os movimentos de retomada do arco nas cordas.

Figura 7 – Retomada do arco



Fonte: Melo, 2025⁵⁸.

Neste primeiro exercício, o de retomada (Figura 7), a recomendação é buscar desenhar um círculo no ar com o punho direito, sendo que a base do círculo é onde o arco encosta nas cordas, começando a arcada pelo talão no arco para baixo e na ponta no arco para cima. Quanto ao pulso, pode haver o movimento de dobra no talão (chamado também de “quebra do pulso”). Ao mover o arco para baixo, realiza-se o movimento anti-horário, ao mover o arco para cima, o movimento horário. Deve-se começar com a semínima a 50 bpm (batidas por minuto) e acelerar o movimento gradualmente. A pausa tem que ser usada, em cada compasso, para fazer o movimento de retomada. As notas "tocadas" precisam utilizar o arco inteiro. É necessário ter o ponto de contato da crina com a corda bem estabelecido e uma boa qualidade de som ao "pousar" o arco sobre as cordas. Após a retomada, deve-se fazer o exercício de nota longa.

⁵⁸ As figuras a seguir, que tem ‘Melo, 2025’ como fonte, são transcrições feitas por Giovanni Barbosa Melo durante as aulas com Kubala e, posteriormente, exclusivamente expandidas para esta pesquisa.

Figura 8 - Nota longa em cordas soltas



Fonte: Melo, 2025.

No segundo exercício, o de nota longa (Figura 8), a qualidade do som tem que ser trabalhada em toda a extensão do arco e nas mudanças de direção do arco (baixo e cima). É preciso começar com o metrônomo marcando a semínima a 60 bpm. O intuito é desacelerar, reduzir gradativamente (não metricamente) a velocidade a cada arcada, até chegar no máximo possível de batidas do metrônomo por arcada. Na realização desse exercício, o arco deve: 1) manter-se paralelo ao cavalete; 2) utilizar toda a crina (não virar o arco); e 3) usar todo seu comprimento, do talão à ponta.

Figura 9 – Mudança de corda

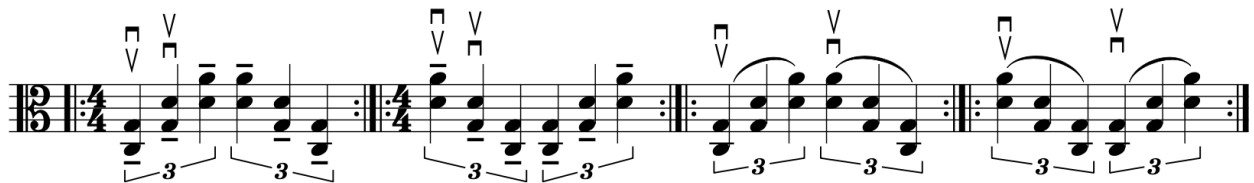


Fonte: Melo, 2025.

Neste terceiro exercício, de mudança de corda (Figura 9), é necessário trabalhar a relação entre duas cordas, ao realizar o movimento de passar de uma corda para outra (legato). O ângulo do arco sobre a corda deve ser quase o necessário para tocar as duas cordas juntas. O cotovelo direito tem que mover o mínimo possível (altura do cotovelo). É preciso certificar a qualidade do som ao tocar as duas cordas juntas e ter atenção quanto à distribuição do arco, para que não fique uma grande quantidade de arco para uma nota e não “sobre” arco para a segunda. Deve-se utilizar o metrônomo marcando semínima a 50 bpm e acelerar gradualmente até 80 (ou até onde conseguir

chegar, mantendo a qualidade dos quesitos acima). O quarto exercício (Figura 10) é o de percepção da curvatura do cavalete:

Figura 10 – Curvatura do cavalete



Fonte: Melo, 2025.

Além da percepção da curvatura do cavalete, o exercício também tem como objetivo entender a relação entre as alturas das cordas. A cada mudança de cordas, deve-se observar a altura do antebraço e cotovelo direito. É necessário conectar ao máximo as trocas de arco nos compassos com notas separadas e nos com ligadura, e planejar a quantidade de arco a ser utilizada em *detaché*⁵⁹ nas notas separadas. É preciso, primeiramente, estudar utilizando todo o arco, depois usar somente a metade inferior e, então, apenas a superior.

Outros alunos também relataram (Apêndice B) que, ao realizar as arcadas longas, o professor Ricardo Kubala orientava a movimentação horizontal do corpo, para acompanhar o movimento do arco (movimentar o tronco para a direita nos arcos para baixo e para a esquerda nos arcos para cima). O peso do corpo deveria ficar bem distribuído sobre os dois pés, o que permite um balanço suave. Ele reforçava que se desejássemos tocar com mais som, teríamos que usar com maior intensidade o movimento horizontal do corpo, e não vertical. Fui orientando de mestrado do professor Ricardo Kubala e quanto a essa questão dos movimentos do corpo, ele me indicou

⁵⁹ De acordo com Flesch (2000), o *detaché* é um golpe de arco que consiste em tocar notas separadas, sem acentuação exagerada ou interrupções perceptíveis entre elas. O autor enfatiza que essa técnica exige controle preciso da velocidade e pressão do arco, para garantir uniformidade no som.

procurar os trabalhos dos pedagogos Kató Havas⁶⁰ e de Paul Rolland⁶¹. Ambos obtiveram notoriedade com suas abordagens de ensino, nas quais buscavam o movimento natural e diminuição da tensão ao tocar. De acordo com o *site* dedicado ao trabalho de Havas:

A sensação de bem-estar, tanto no equilíbrio físico como na atitude mental, é enfatizada. Os executantes experimentam a liberdade possibilitada pela pulsação rítmica ativa e a sensação de não terem o violino ou o arco “agarrados”. Dois movimentos ou balanços do braço direito abrangem todos os “golpes de arco”, e os movimentos equilibrados e dançantes da mão esquerda, responsáveis pela qualidade do som, entoação e vibrato, libertam os instrumentistas de cordas da ansiedade em relação às mudanças de posição, cordas duplas e mudanças de cordas (KHANA, [s.d.], tradução do autor)⁶².

Um golpe de arco que Ricardo Kubala trabalhava em exercícios de corda solta e de escala é o *collé*. Este é caracterizado por um movimento curto e rápido da mão direita e dos dedos, no qual o arco “gruda” na corda momentaneamente antes de ser retirado, de modo controlado. O termo *collé* vem do francês e significa “colado”, referindo-se à forma como o arco faz contato com a corda antes de ser lançado. De acordo com Galamian (1962):

No *collé*, o arco é colocado nas cordas a partir do ar e, no momento do contato, a corda é levemente, porém, bruscamente beliscada. Simultaneamente com o beliscão, a nota é atacada e, após o som instantâneo da nota, o arco é imediatamente levantado ligeiramente da corda em preparação para a próxima arcada (p. 121, tradução do autor)⁶³.

⁶⁰ Kató Havas (1920–2018) foi uma violinista e pedagoga húngara reconhecida por desenvolver o método *New Approach to Violin Playing*, que propõe uma técnica baseada na liberação de tensões físicas e emocionais. Seu trabalho focava em eliminar dores, ansiedade e bloqueios técnicos, por meio de uma execução mais natural e relaxada. Havas defendia que o equilíbrio corporal e a liberdade de movimento são fundamentais para a performance musical eficiente e expressiva (Havas, 1961).

⁶¹ Paul Rolland (1911–1978) foi um violinista, pedagogo e pesquisador húngaro-americano que revolucionou o ensino de instrumentos de cordas, enfatizava o movimento natural, a postura equilibrada e a prevenção de tensões físicas, desde o início da formação técnica. Sua metodologia, apresentada em *The Teaching of Action in String Playing* (1974), integra aspectos da biomecânica e da consciência corporal, aproximando-se das abordagens de pedagogos como Dounis e Suzuki, ao propor uma prática instrumental mais eficiente, saudável e expressiva (Rolland, 1974).

⁶² “A sense of well-being, both in physical balance and mental attitude, is emphasized. Players experience the freedom made possible through active rhythmic pulse and the sensation of having no violin or bow “hold.” Two right arm motions or swings encompass all “bow strokes,” and balanced and dancing left hand movements responsible for tone quality, intonation, vibrato, free string players from anxiety about shifts, double-stops, and string crossings”.

⁶³ “In the *collé*, the bow is placed on the strings from the air and at the moment of contact the string is lightly but sharply pinched. Simultaneously with the pinch, the note is attacked, and after the instantaneous sounding of the note the bow is immediately slightly lifted off the string in preparation for the next stroke”.

Figura 11 - Movimento dos dedos do arco ao realizar o *collé*



Fonte: Galamian, 1962, p. 87.

Nicole Martins (Apêndice B), ex-aluna de Ricardo Kubala, relata que:

[...] ele nos orientava a usar o *collé* para os ataques e no movimento do arco todo. No movimento do arco todo, ao nos aproximarmos do talão, deveríamos desacelerar a velocidade e antecipar o movimento do cotovelo. No caso, baixando a altura do cotovelo, com os dedos acompanhando, como uma espécie de “nadadeira”. O objetivo é que não houvesse interrupção do som no momento da troca de arcada (Martins, 2025).

Ainda sobre o estudo de *collé*, Martins (Apêndice B) diz:

O estudo do “collé” visava a movimentação dos dedos da mão direita, mas a aplicação no momento da troca de arcada deveria se dar de modo harmonioso, com os dedos se movimentando de forma passiva (não ativo, o movimento ser consequência) para se ajustar ao movimento do braço e cotovelo.

Os exercícios de “collé” na escala deveriam ser executados da seguinte forma:

- 1) No talão, notas curtas e separadas, trabalhando o movimento dos dedos de forma ativa;
- 2) No talão, notas mais longas e conectadas entre si;
- 3) Ligando de 2 em 2 notas, usando o arco todo e sempre utilizando as cordas soltas para trabalhar a conexão do som também nas trocas de corda.

Ele também utilizava o Sevcik n° 6⁶⁴, um estudo com muitas variações, para a aplicação dos exercícios. Ele pedia para fazer os exercícios de maneira lenta, não somente rápida (a tempo), para podermos perceber e entender o movimento que estamos fazendo (Martins, 2025).

Flórence Suana (Apêndice B), descreve outros exercícios que Ricardo Kubala passava utilizando o *collé*:

[...] o exercício que ele chamou de “plá-plum”. Devíamos tocar notas curtas usando o movimento dos dedos, sempre grudando o arco na entrada, em todas as regiões do arco. O outro exercício era fazer a arcada (nota bem curta) para baixo bem no talão e para cima bem na ponta, sem deixar o movimento do arco no ar ficar desordenado. E depois ao contrário, arcada para cima bem no talão e arcada para baixo bem na ponta (Suana, 2025).

Após os exercícios de corda solta, normalmente Ricardo Kubala passava os exercícios de Eugène Ysaÿe, como forma de aquecimento para as escalas.

5.2 EXERCÍCIOS DE EUGÈNE YSAÏE

Ysaÿe não publicou um método formal de exercícios e escalas, sua abordagem técnica foi compartilhada por meio de seus alunos e documentada por pedagogos posteriores, como Primrose (Dalton, 1988). Suas práticas enfatizavam a expressividade, flexibilidade técnica e exploração sonora. Diferente dos sistemas tradicionais, como os de Carl Flesch (2000) e Ivan Galamian (1962), Ysaÿe aplicava um sistema de modulações sucessivas, o que permitia aos violinistas explorarem diferentes tonalidades de forma mais intuitiva e musical. Dalton (1988) destaca que Primrose dizia: “Defendi aqui o sistema que Ysaÿe ensinou, em que se passa por uma série de modulações, como fazem os cantores quando vocalizam” (p. 39, tradução do autor)⁶⁵.

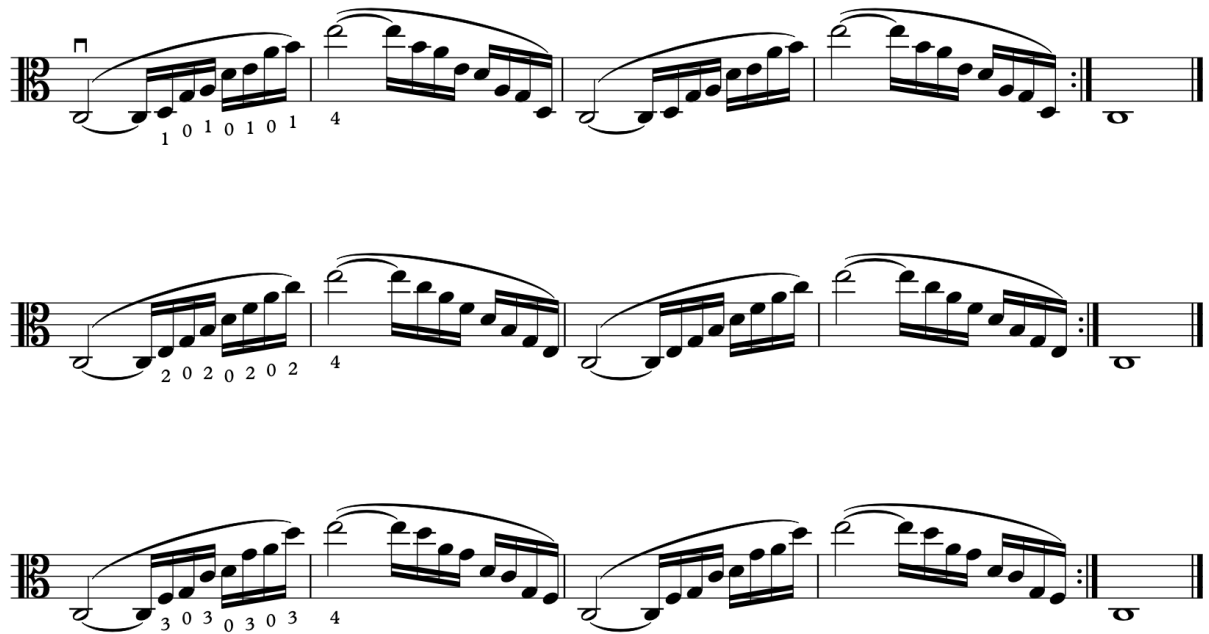
Ao contrário de métodos tradicionais que tratam escalas como exercícios mecânicos, Ysaÿe utilizava escalas para desenvolver a musicalidade. Ainda de acordo com Dalton (1988), Primrose citava que ele próprio incentivava o uso de diferentes tipos de vibrato, explorando contrastes de timbre e dinâmicos, desde os estudos básicos. Incorporar diferentes golpes de arco, como *détaché*,

⁶⁴ Ao falar “*Sevcik n° 6*” Martins se refere ao Ševčík “*Op. 2, Parte 1, exercício n.º 6*”, citado também por Bárbara Souza no Apêndice B.

⁶⁵ “I have advocated here the system that Ysaÿe taught, where one goes through a series of modulations, as singers do when they vocalize”.

collé e *spiccato*⁶⁶, permite que o músico desenvolva a coordenação entre a mão direita e a esquerda dentro de um mesmo exercício.

Figura 12 – Exemplo de exercícios e escalas de Ysaÿe



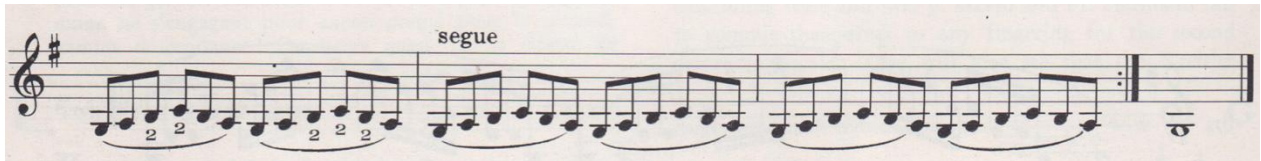
Fonte: Melo, 2025.

No exemplo da Figura 12, vemos uma das primeiras sequências de exercícios de Ysaÿe em uma transcrição para viola, feita por Giovanni Melo. A cada exercício, é utilizado um mesmo dedo (primeiro, segundo e terceiro) em cada corda e finaliza com a nota Mi, quarto dedo, na corda Lá. Desse modo, além do estudo da afinação, há o objetivo de entender e estruturar a fôrma da mão esquerda. Ademais, Ricardo Kubala pedia que se buscasse o *son filé*, com ponto de contato da crina, com a corda bem definida e conectando ao máximo as trocas de corda (ao seguir a angulação do cavalete) e de arco (no talão e ponta).

⁶⁶ De acordo com Galamian (1962, p. 65) O *spiccato* é um golpe de arco no qual o arco salta levemente sobre a corda, gerando notas curtas e destacadas. O autor descreve esse golpe como “[...] uma série de pequenos saltos naturais do arco, obtidos por meio de movimentos controlados da mão e do antebraço, geralmente na parte inferior ou média do arco, com coordenação entre impulso e relaxamento muscular”.

Esses exercícios eram utilizados como parte de preparação para as escalas. Na sequência, Ysaÿe propõe um exercício de mudança de posição no meio tom. Ao tocar as quatro primeiras notas de uma escala de Dó maior na 1ª posição da corda Dó, utiliza-se o mesmo dedo (segundo dedo), ou seja, o meio tom entre Mi e Fá, para mudar da 1ª para a 2ª segunda posição (Figura 13). Todavia, a fôrma da mão deve acompanhar o dedo, ou seja, a fôrma sai da 1ª e vai para a 2ª posição. Na Figura 13 vemos o exercício original para violino (na corda Sol) e na Figura 14 a transcrição para viola (na corda Dó).

Figura 13 – Mudança de posição no meio tom



Fonte: Ysaÿe, 1967, p. 8.

Figura 14 – Transcrição para viola do exercício na *Figura 13*



Fonte: Melo, 2025.

O exercício continua construindo a 2ª posição, ao utilizar o terceiro dedo, no caso, a nota Sol (Figura 15).

Figura 15 – Acréscimo do terceiro dedo



Fonte: Melo, 2025.

A 2ª posição é completada ao utilizar o quarto dedo, nota Lá. Este é um exercício que funciona tanto como uma preparação de mudança de posição quanto para a articulação dos dedos da mão esquerda (Figura 16).

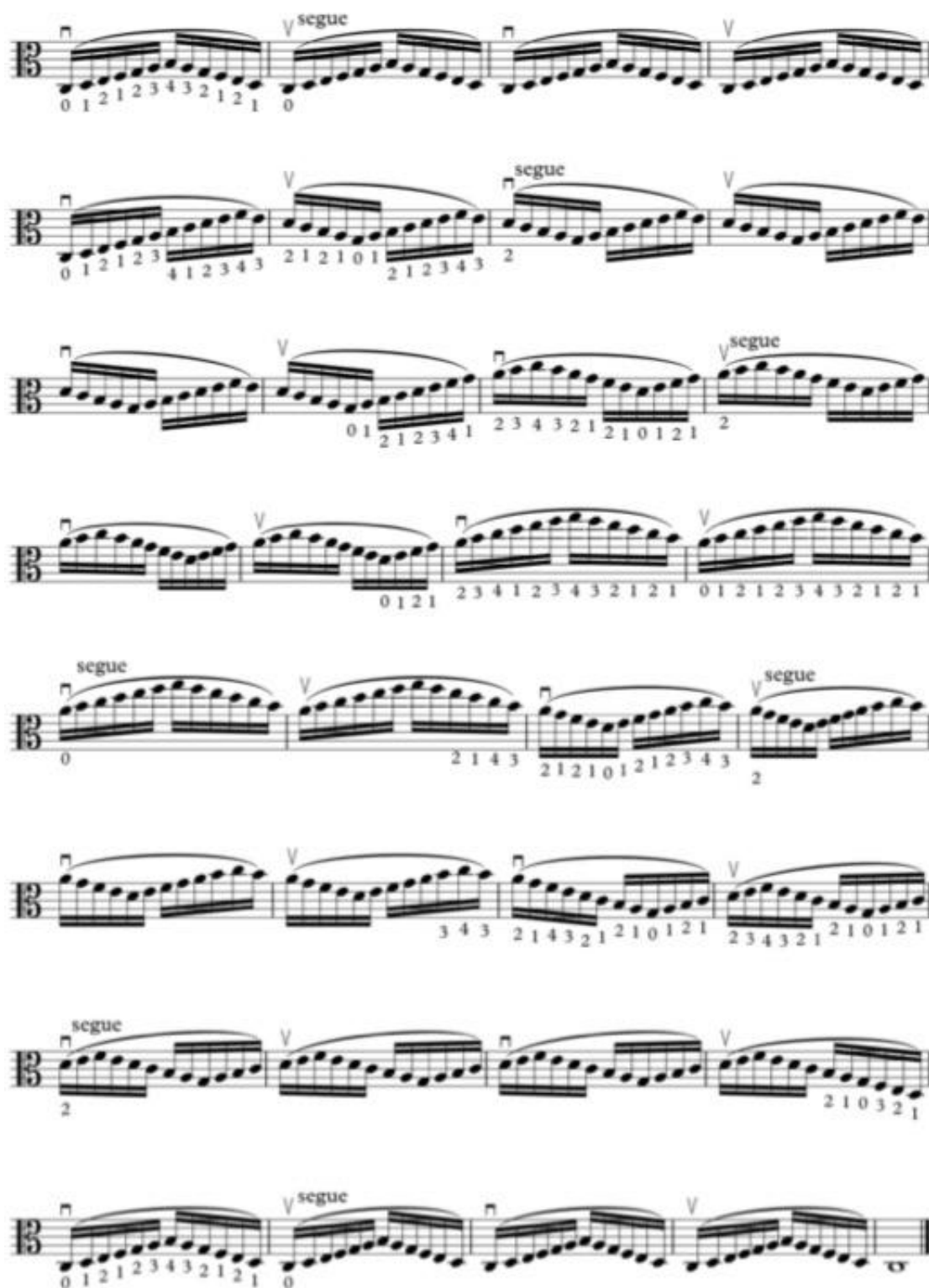
Figura 16 – Acréscimo do quarto dedo



Fonte: Melo, 2025.

É recomendado realizar os exercícios descritos nas Figuras 13 a 16 nas quatro cordas, ao seguir o mesmo padrão de dedilhado realizado na corda Dó, ou seja, mantendo a relação de um tom entre a corda solta e o primeiro dedo, um tom entre primeiro o segundo dedo, meio tom entre o segundo e terceiro dedo (na qual será feita a mudança de posição), e um tom entre o terceiro e quarto dedo. Uma vez realizado o exercício de mudança de posição no meio tom, Ysaÿe continua com a habilidade de articulação dos dedos, com a proposição de uma sequência de escalas em Dó maior, entre a 1ª e 3ª posição, ao passar pelas quatro cordas (Figura 17).

Figura 17 – Articulação dos dedos

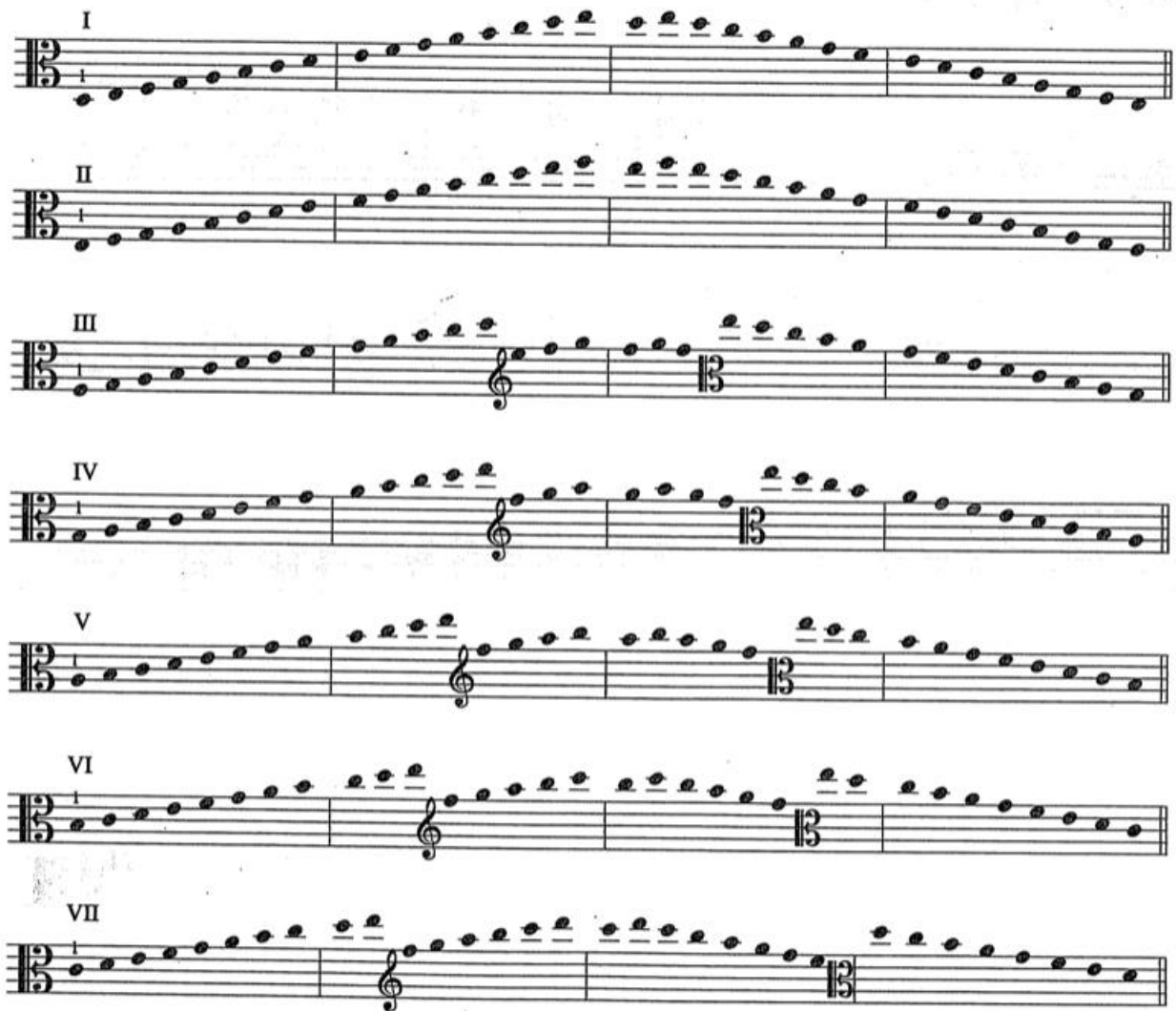


5.3 ESCALAS EM POSIÇÃO FIXA E VARIAÇÕES DO KREUTZER N.º 5

Depois do exercício de articulação dos dedos, seguem os exercícios de escalas em posição fixa, com o objetivo de trabalhar a fôrma da mão esquerda. Para isso, Ricardo Kubala utilizava as escalas de Galamian (parte I, exercício V - Figura 18):

Figura 18 - Escalas em posição fixa para viola

*Practice this exercise in all the major and minor keys. **



Para complementar, ou no lugar das escalas, pode-se utilizar o estudo n.º 5 de R. Kreutzer em diferentes tonalidades e posições (2ª a 7ª posição) (Figura 19):

Figura 19 – Trecho do exercício n.º 5 de R. Kreutzer em dó maior, 3ª posição fixa



Fonte: Melo, 2025.

5.4 SCHEMA

Uma das sequências de exercícios mais citadas pelos alunos é a chamada Schema (ou Esquema). Consiste em uma sequência de quatro “modelos” que trabalham tanto a articulação da mão esquerda quanto a afinação, controle de arco e dinâmicas. De acordo com Ricardo Kubala, esses exercícios eram baseados nos exercícios propostos pelo violista Bruno Giuranna⁶⁷. Na Figura 20 é possível observar como Ricardo Kubala descreveu graficamente um Schema de Bruno Giuranna para um de seus alunos, Rafael Videira. Vemos anotações e explicações (em língua alemã) sobre os exercícios. Durante minha pesquisa, Videira encaminhou-me o e-mail de Ricardo Kubala com este documento (Apêndice B).

⁶⁷ Bruno Giuranna (1933) é um violista, maestro e pedagogo italiano, reconhecido como um dos principais expoentes da viola no século XX e XXI. Membro fundador do *Trio Italiano* e do *Quartetto Italiano*, destacou-se por suas interpretações do repertório clássico e contemporâneo. Além de sua dedicação ao ensino, lecionou em instituições como a *Accademia Chigiana* de Siena e a *Escola Superior de Música de Catalunya* (Dalton, 1988).

Os exercícios foram pensados para treinar a articulação dos dedos da mão esquerda e cordas duplas, sempre mantendo o cuidado com a sonoridade (que foi trabalhada em exercícios anteriores). Na descrição de Melo, o exercício começa na 5ª posição, porém, em outros relatos de alunos (Silva, 2025 - Apêndice B), Ricardo Kubala pedia também para, eventualmente, iniciar em posições mais altas, como a 7ª, por exemplo. De acordo com Melo (Apêndice B):

...o Schema, era pra trabalhar a articulação da mão esquerda e ajudar a sempre pensar a forma a partir do 4º dedo, por isso ele é o último que se move. É como se fosse um movimento intermediário entre a mudança de posição em si, e no geral trabalha os 4 tipos de formas que temos movendo o intervalo de semitom dentro do tetracorde de 4º. Expandindo isso, temos o uso das cordas do lado pra estudar a independência dos dedos, por isso o uso de cordas duplas, dois dedos em cada corda. Além disso ele sugeria começar na quinta posição e ir descendo pra primeira, depois que a afinação estivesse bem fixada (Melo, 2025).

Francismar Augusto Ramos Silva (Apêndice B), ex-aluno de Ricardo Kubala, relata sobre o “Schema”:

Tive contato com esse exercício pela primeira com o professor Bruno Giuranna, e tanto ele quanto o Ricardo Kubala tinham muito apreço e davam muita atenção para a forma da mão, para termos consciência sobre afinação e "mapeamento" do espelho, para termos consciência de onde nossa mão está e como os tons e semitons se configuram nessa posição. O exercício é para treinar articulação dos dedos em posições altas, mudando onde está o semitom, alternando as formas de mão. [...]

Outra provocação que o professor Ricardo Kubala fazia era para não começar todas as vezes somente na quarta posição, mas em alguns dias começar na sétima, na sexta; enfim, em posições mais altas. Essas provocações eram recorrentes nas aulas com ele, pois ele tinha o pensamento de "nos tirar da zona de conforto" ao tocar, para que as posições altas se tornassem habituais e não fossem mais um problema. Por exemplo, iniciando as escalas de três oitavas no agudo, ao invés de na nota mais grave (Silva, 2025).

Também sobre o “Schema”, Bárbara de Souza (Apêndice B), ex-aluna, acrescenta que Ricardo Kubala pedia para estudar com metrônomo:

Exercício de articulação do Bruno Giuranna: fazíamos na terceira posição, com diferentes formas de mão (sol-lá-si-do; sol-lá-sib-dó; sol-láb-sib-dó; sol-lá-si-dó#). *Com metrônomo* [grifo do autor]. Primeiras repetições como colcheias, bem articulado e regular, prestando atenção no movimento do dedo vindo bem do início do dedo. Depois fazia sem repetir as notas, como se fossem mínimas, também caindo com os dedos no momento certo e prestando atenção na velocidade de arco constante. Depois, repetia-se o mesmo com vibrato constante, passando o vibrato constantemente de um dedo pro outro, basicamente vibrando sem parar (Souza, 2025).

Na Figura 22, vemos um exemplo deste estudo, que começa na 3ª posição, na corda Ré. Inicia-se com a fôrma da mão tendo o meio tom entre o terceiro e quarto dedo. A cada compasso, baixa-se meio tom por dedo, ao iniciar com o terceiro dedo, depois o segundo dedo, a seguir, o primeiro dedo e, por último, o quarto dedo.

Figura 22 – Descida de meio tom a cada compasso

Formas de mão:

Transferir este padrão para todas as cordas.

Fonte: Melo, 2025.

Aplica-se as seguintes variações de ritmo e de dinâmicas (Figura 23) a este padrão de descida de meio tom:

Figura 23 – Variação rítmica, chamada Modelo 1

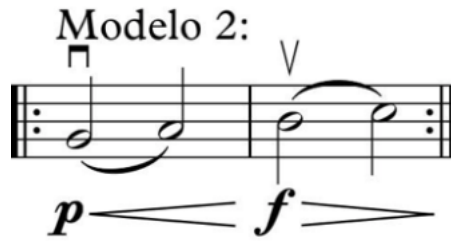
Modelo 1:

mf

Fonte: Melo, 2025.

Também é realizada uma variação prolongando o tempo das notas (Modelo 2, Figura 24), com a finalidade de praticar mudanças de dinâmica no padrão de descida de meio tom:

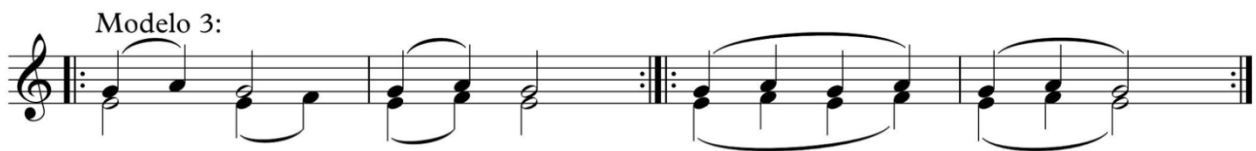
Figura 24 – Variação de ritmo e de dinâmica, chamada Modelo 2



Fonte: Melo, 2025.

Há também mais variações (Modelos), as quais seguem o mesmo princípio de descida de meio tom, mas em terças (cordas duplas). Primeiro tem que manter o terceiro dedo preso (mínima) e alterna-se o primeiro e segundo dedos (semínimas), depois, o primeiro dedo preso (mínima) e alterna-se o terceiro e quarto dedos (semínimas) (Figura 25). Em sequência, são realizadas variações rítmicas deste modelo (Figura 26).

Figura 25 – Terças alternando os dedos presos



Fonte: Melo, 2025.

Figura 26 – Variações de ritmo do exercício da *Figura 25*



Fonte: Melo, 2025.

Reforço aqui o que diversos alunos me relataram em aula - Suana, Martins e Melo (Apêndice B), em relação ao foco de Ricardo Kubala com o “som bonito”. Melo descreve:

Não raro eu ouvia que o diferencial de um bom violista era ter um som bonito. A afinação era um requisito obrigatório, mas para ter noção se estava afinado ou não, uma boa produção de som é essencial. "Toca sempre com a crina cheia e seja expressivo; ser expressivo é colocar o som para fora do instrumento". Eu sempre ouvia isso em aula e realmente fez diferença na minha maneira de pensar sobre o estudo da técnica hoje em dia (Melo, 2025).

Fosse em exercícios de corda solta, mecânica dos dedos da mão esquerda, escala etc., Ricardo Kubala tinha como base a concepção da boa produção sonora como vetor para tocar bem.

5.5 MUDANÇA DE POSIÇÃO

Outra habilidade trabalhada por Ricardo Kubala era a mudança de posição. Em sua abordagem, ele aplicava uma adaptação para viola de exercícios de Gaylord Yost, originais para violino. Os exercícios de mudança de posição de Yost, expostos em “*The Yost System for Violin*” (1928), destacam-se pela abordagem sistemática e ergonômica, pois, de acordo com o autor, “[...] a técnica da mudança de posição na mão esquerda – eram tratadas inadequadamente e não sistematizadas” (Yost, 1928, p. 2, tradução do autor)⁶⁸. Yost propõe uma sequência de exercícios que cobrem as mudanças de posição da 1ª à 7ª, com ênfase na repetição lenta (10 vezes por compasso) e na liberdade do polegar para evitar tensão.

⁶⁸ “[...] left hand technic change of position - has been treated inadequately and unsystematically”.

Baseado nestas conceituações, Ricardo Kubala indicava ser necessário começar as mudanças de posição com exercícios de escala de uma oitava em somente uma corda, ao utilizar um único dedo. Deve-se realizar escalas menores em uma mesma corda, com cada um dos quatro dedos, com a finalidade de exercitar mudanças de intervalos de semitom e um tom. Na Figura 27 há o exemplo destas escalas na corda Ré.

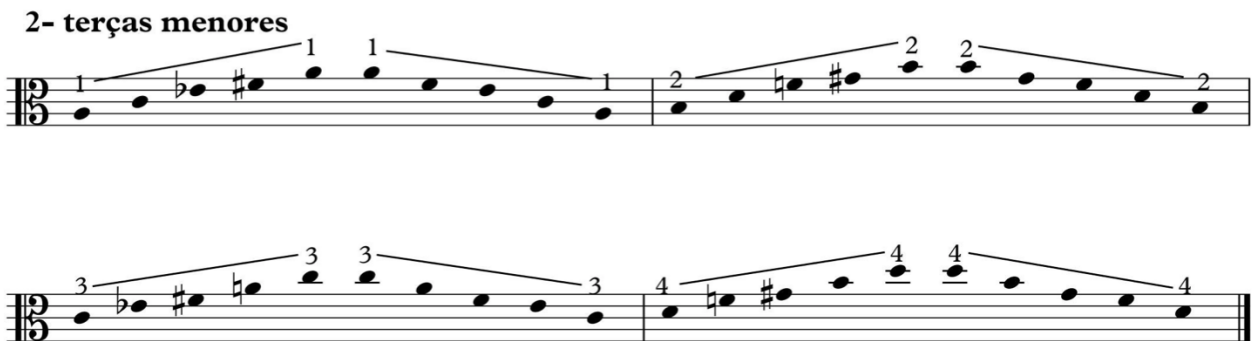
Figura 27 – Tons e semitons com um só dedo na corda ré



Fonte: Melo, 2025.

Em seguida, deveriam ser aplicados intervalos de terças menores dentro de uma oitava em apenas uma corda, sendo realizados somente com um dedo. Na Figura 28 há o exemplo destas terças na corda Ré.

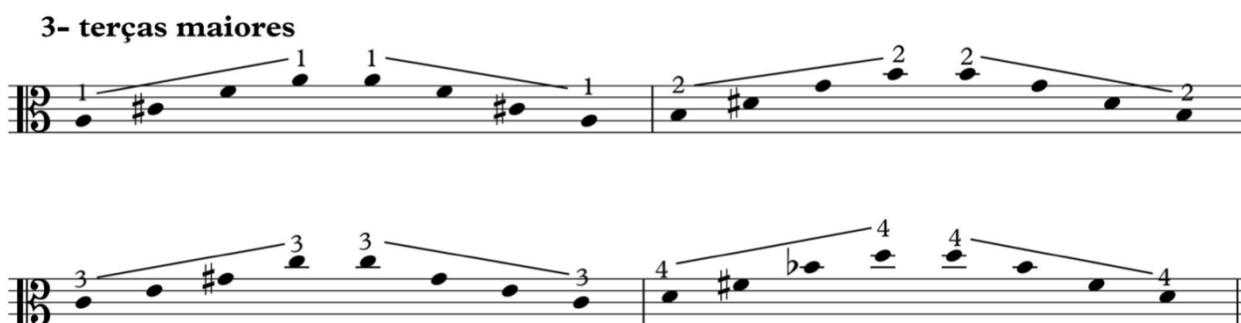
Figura 28 – Terças menores



Fonte: Melo, 2025.

A partir do mesmo fundamento, são feitas, a seguir, as terças maiores (Figura 29).

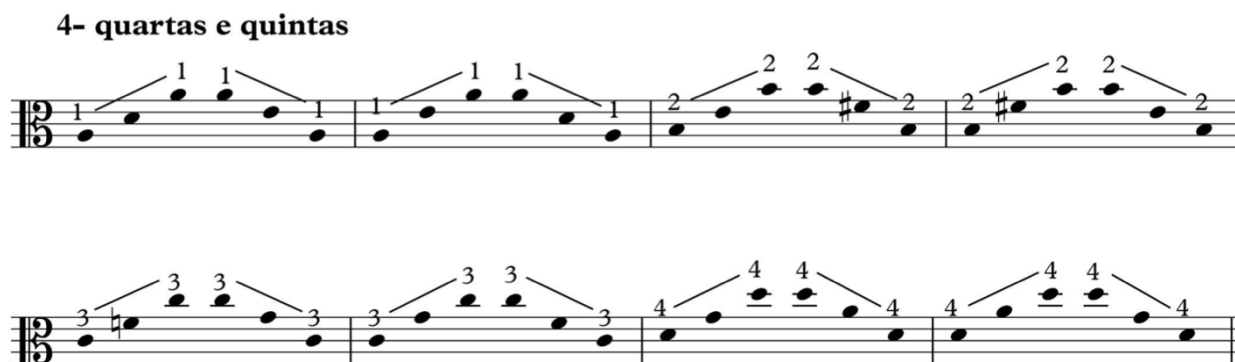
Figura 29 – Terças maiores



Fonte: Melo, 2025.

O próximo exercício, mistura intervalos de quartas e quintas justas, ao continuar a mesma proposta de mudança de posição com somente um dedo. Na Figura 30 há o exemplo na corda Ré.

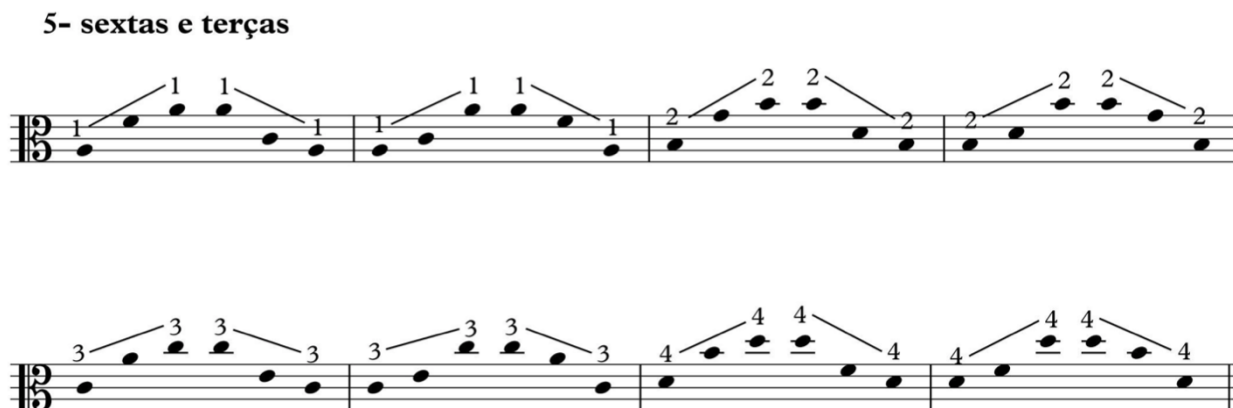
Figura 30 – Quartas e quintas justas



Fonte: Melo, 2025.

Após as quartas e quintas, o próximo exercício também une diferentes intervalos, os de sextas (maiores e menores) e terças (maiores e menores) em apenas uma corda e utilizando somente um dedo. Na Figura 31 há o exemplo na corda Ré.

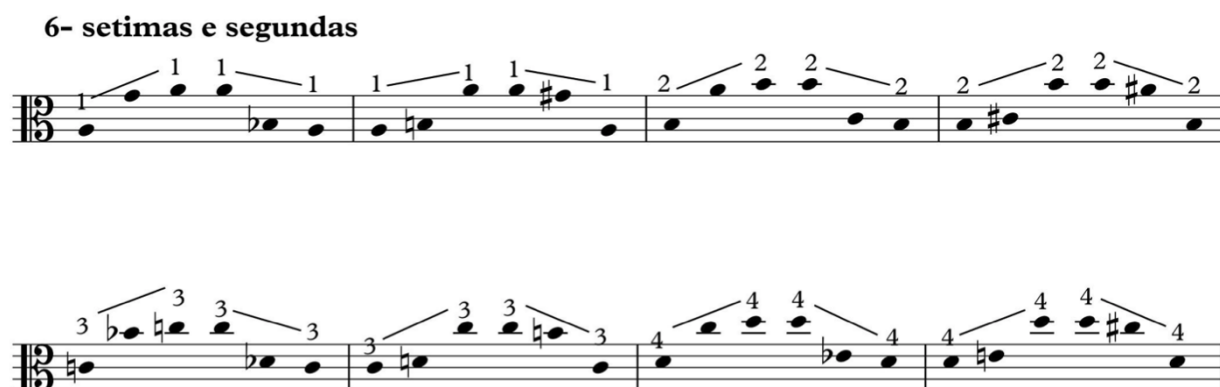
Figura 31 – Sextas e terças



Fonte: Melo, 2025.

A próxima sequência também é de intervalos mistos em um mesmo exercício, sétimas (maiores e menores) e segundas (maiores e menores). Na Figura 32 há o exemplo na corda Ré.

Figura 32 – Sétimas e segundas



Fonte: Melo, 2025.

Os próximos dois e últimos exercícios são trabalhados um intervalo por vez. Primeiramente o de oitavas (Figura 33) e, por fim, o de décimas (Figura 34). Abaixo há exemplos destes exercícios na corda Ré.

Figura 33 – Oitavas



Fonte: Melo, 2025.

Figura 34 – Décimas



Fonte: Melo, 2025.

Ricardo Kubala indicava que os exercícios demonstrados acima deveriam ser feitos nas quatro cordas. Ao final destes, o professor recomendava para os alunos trabalharem também o método “*Exercises for Change of Position*”⁶⁹ de Yost. Este método é original para violino e o ex-aluno de Ricardo Kubala, Rafael Videira, realizou uma transcrição para viola. Esta transcrição, até meados de 2025, somente está disponível para compra pelo *site* da Amazon dos EUA. O original para violino pode ser encontrado gratuitamente no *site* da *International Music Score Library Project (IMSLP)*.

⁶⁹ “*Exercícios para mudança de posição*”. Tradução do autor.

5.6 ESCALAS EM UMA CORDA

Ricardo Kubala indicava exercícios de escalas em uma mesma corda, ao explorar as tonalidades maiores e menores de uma escala cromática em um intervalo de oitava. Em outras palavras, quando se realiza as escalas maiores de uma oitava na corda Lá, inicia-se com a corda solta, fazendo a escala de Lá maior. E a tonalidade cromática seguinte é Si bemol maior (ou Lá sustenido maior), conforme indica a Figura 35.

Figura 35 – Escalas maiores de uma oitava em uma corda



Fonte: Melo, 2025.

E assim por diante, cromaticamente, até chegar em Lá bemol maior (ou Sol sustenido maior). Após realizar a sequência de escalas maiores, é aconselhável estudar as menores, a começar com Lá menor (corda solta) e seguir o mesmo padrão (Figura 36, exemplo com corda solta Ré, tonalidade de Ré menor).

Figura 36 - Escalas menores de uma oitava em uma corda



Fonte: Melo, 2025.

Após as escalas maiores e menores em uma corda, seguem as escalas cromáticas em uma corda (Figura 37).

Figura 37 – Duas primeiras escalas cromáticas na corda lá



Fonte: Melo, 2025.

Inicia-se com a corda solta e vai até começar com o primeiro dedo na 7ª posição da nota do intervalo de oitava diminuta (ou sétima maior) em relação à corda solta (Figura 38). Por exemplo: na corda Lá, a última escala cromática inicia com Sol sustenido (ou Lá bemol) na 7ª posição. Na corda Ré, a última escala cromática começa com Dó sustenido (ou Ré bemol) na 7ª posição, e assim por diante.

Figura 38 – Escala cromática na 7ª posição



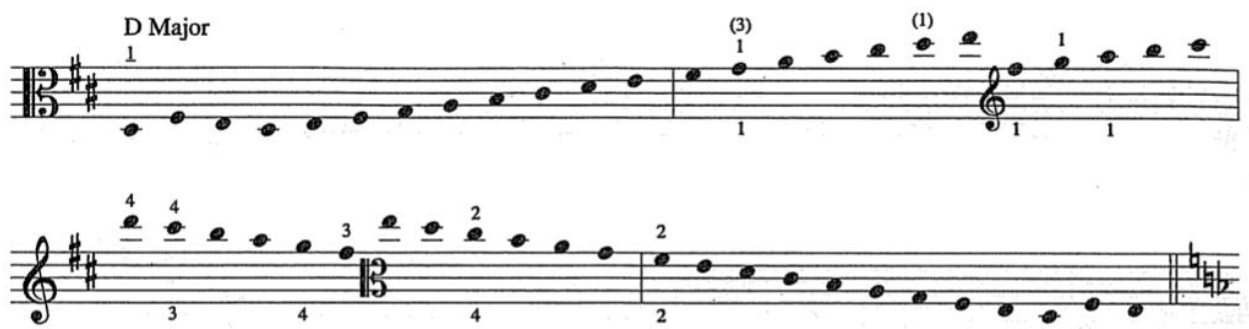
Fonte: Melo, 2025.

Os dedilhados descritos nas Figura 35 a 38 são indicações de Ricardo Kubala. O professor recomendava realizar estas escalas (maiores, menores e cromáticas) nas quatro cordas, seguindo os mesmos dedilhados (Melo, 2025 - Apêndice B).

5.7 ESCALAS EM TRÊS OITAVAS

Ricardo Kubala utilizava o livro “*Carl Flesch Scale System*”⁷⁰ para as escalas de três oitavas. Usava, primeiramente, três exercícios em uma corda para escalas: arpejos, terças quebradas e quartas quebradas (as quartas não estão no sistema de Flesch, mas, sim, no de Galamian). Em sequência, escalas, arpejos, terças quebradas e cromáticas em três oitavas, ao utilizar os dedilhados sugeridos por Flesch. Nas escalas, Ricardo Kubala aplicava também o sistema de aceleração de Galamian (1962), como descrito nos exemplos abaixo (Figuras 39 e 40):

Figura 39 - Escala de ré maior



Fonte: Olson; Galamian, 1997, p. 32.

A aceleração de notas em uma mesma arcada se inicia na escala com duas notas ligadas (Figura 39), ou seja, duas notas por arco. Utilizando o metrônomo, por exemplo, a 40 bpm, mantém-se sempre o pulso e aumenta-se o número de notas por ligadura. Em outras palavras, como cada arcada irá ter mais notas e o pulso não se altera, a velocidade das notas aumentam, como no exemplo abaixo:

⁷⁰ “*Sistema de Escalas de Carl Flesch*”. Tradução do autor.

Figura 40 - Aceleração de notas em uma mesma arcada

1. Slower tempo warm-up

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

Fonte: Olson; Galamian, 1997, p. 30.

Em síntese, os exercícios apresentados e analisados nesta seção evidenciam a abordagem cuidadosa e personalizada de Ricardo Kubala no ensino da viola, além de revelar um pensamento pedagógico que alia técnica, consciência corporal e busca constante por qualidade sonora. A diversidade dos materiais utilizados e a utilização desde métodos tradicionais, à criação de exercícios, revelam seu compromisso em adaptar o ensino às necessidades de cada aluno. Mais do que um conjunto de exercícios, o que se estabelece aqui é um legado pedagógico enraizado na

escuta atenta, na observação criteriosa e na valorização do som como elemento central da performance. Essa herança, agora sistematizada, constitui base para a elaboração do método proposto no Apêndice A.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo principal o desenvolvimento de um material didático específico para a viola, estruturado a partir da compilação, adaptação e análise dos exercícios técnicos utilizados por Ricardo Kubala. A partir dos relatos de seus ex-alunos, da observação prática no contexto da docência e da análise comparativa com métodos consagrados, foi possível reunir um conjunto de exercícios que representam o pensamento pedagógico do professor e sua compreensão das demandas técnicas e expressivas do instrumento.

A escolha por investigar o legado pedagógico de Ricardo Kubala se deu não apenas por sua relevância no cenário violístico brasileiro, como pela constatação da escassez de material didático original para viola em língua portuguesa. Conforme demonstrado na revisão de literatura, ainda que haja um crescimento recente nas pesquisas acadêmicas sobre o instrumento no Brasil, a maioria dos métodos e estudos disponíveis deriva do repertório do violino, desconsiderando, por vezes, as especificidades físicas, técnicas e sonoras da viola.

Ao resgatar, sistematizar e organizar os exercícios de Ricardo Kubala, esta tese busca não somente preservar um pouco da sua prática pedagógica, mas contribuir de forma concreta para o campo da didática da viola. Os exercícios analisados abordam aspectos fundamentais, como postura (em especial a fôrma da mão esquerda), coordenação motora, controle de arco, afinação, mudança de posição e sonoridade. A eficácia dessas práticas foi confirmada pelo desempenho dos alunos que as utilizaram e que hoje atuam como professores e músicos profissionais no Brasil e no exterior.

Ao longo do processo investigativo, ficou evidente que a abordagem de Ricardo Kubala era, ao mesmo tempo, sistemática e adaptável — um traço central de sua pedagogia. Diferentemente de métodos rígidos e generalistas, os exercícios aqui analisados foram criados por meio da escuta ativa e da observação atenta das necessidades individuais dos alunos, sendo constantemente modificados, ampliados ou redirecionados conforme o progresso de cada estudante. Essa flexibilidade metodológica representa um dos pilares de sua prática docente.

Uma das características mais marcantes do trabalho de Ricardo Kubala era seu entendimento sobre os objetivos técnicos e sonoros que desejava compartilhar com os alunos. Para isso, ele recorria a exercícios específicos — aprendidos ou desenvolvidos por ele mesmo — que tinham por finalidade fomentar as habilidades necessárias para alcançar determinada qualidade de

som e domínio técnico. Embora os exercícios descritos nesta pesquisa representem padrões frequentes em suas aulas, seu intuito maior era que os alunos compreendessem a razão de cada proposta: a função, a finalidade e o porquê de estar sendo executada. Como muitos de seus ex-alunos relataram, Ricardo Kubala costumava dizer que, durante os anos de graduação, sua missão era ensiná-los a pensar e a se tornarem seus próprios professores.

Essa concepção está em sintonia com a ideia de que um bacharel em música deve ser também um pesquisador. No campo da performance musical, essa noção pode parecer abstrata, entretanto, Ricardo Kubala a aplicava de forma concreta: preparava seus alunos para serem investigadores do instrumento, fornecendo-lhes recursos para diagnosticar e resolver problemas técnicos e musicais por conta própria. Seus exercícios eram, assim, ferramentas a serviço dessa autonomia.

Desse modo, as sequências de habilidades propostas por Ricardo Kubala — como o trabalho com sonoridade, escalas e mudanças de posição — devem ser compreendidas de forma integrada, como um empilhamento progressivo de conhecimentos. A qualidade sonora desenvolvida nos exercícios de corda solta precisa ser aplicada nas escalas e, por sua vez, transferida para os exercícios de mudança de posição. A coordenação dos dedos e o padrão de dedilhados aprendidos nos diferentes tipos de escalas se somam à sonoridade, para formar uma base frente aos desafios técnicos mais complexos. Todo o processo é pautado pela execução lenta e consciente dos exercícios, que permite a internalização dos movimentos e a posterior aplicação nas obras do repertório. O objetivo, portanto, não é apenas a execução mecânica, mas o desenvolvimento de ferramentas que proporcionem ao músico expressar suas ideias artísticas de forma inteligível.

A elaboração do material didático apresentado nesta tese, *“Proposta de Material Didático: Método de Exercícios Técnicos para Viola”* (Apêndice A), seguiu os princípios de compreensão, organização e funcionalidade. Os exercícios foram agrupados por categorias técnicas — como mão esquerda, mão direita, sonoridade, mudanças de posição e escalas. A redação em língua portuguesa visa democratizar o acesso a esse conteúdo, ao ampliar seu uso em contextos diversos, como universidades, conservatórios, escolas de música, projetos sociais e estudo autônomo.

Os resultados da pesquisa permitem afirmar que a hipótese central se confirma: um material didático específico para viola, baseado em práticas pedagógicas eficazes, representa uma contribuição relevante para o ensino e prática do instrumento. Além disso, a utilização da língua

portuguesa contribui para superar possíveis barreiras linguísticas que possam limitar o acesso a métodos estrangeiros.

Outro aspecto significativo desta pesquisa é seu caráter interdisciplinar e historiográfico. A contextualização da história da viola no Brasil, aliada à análise crítica do cenário acadêmico atual, permitiu não apenas compreender a prática pedagógica de Ricardo Kubala, como situá-la em um movimento mais amplo de valorização e institucionalização do ensino da viola no país. O crescimento de cursos superiores ao longo da segunda metade do século XX, a consolidação de centros de pesquisa e o surgimento de associações como a ABRAV são expressões desse processo.

Embora centrada na prática de um único professor, esta investigação aponta para a importância de documentar e sistematizar saberes pedagógicos construídos na vivência e na oralidade. Muitos conhecimentos valiosos permanecem restritos à relação professor-aluno e não chegam a um público mais amplo. Ao converter esse saber em um material acessível e organizado, esta pesquisa contribui para o fortalecimento de uma tradição pedagógica própria, enraizada nas necessidades concretas do ensino da viola.

Como desdobramento futuro, recomenda-se que novas pesquisas explorem o trabalho pedagógico de outros professores que marcaram a formação violística no país, assim como investigações sobre a eficácia do presente material em diferentes níveis de ensino. Estudos de caso, análises de desempenho e propostas interdisciplinares poderão ampliar e aprofundar os resultados aqui alcançados.

Por fim, esta tese é também um tributo à memória de Ricardo Kubala. Ao reunir, analisar e disponibilizar parte de seu legado pedagógico, procura perpetuar sua visão sobre o ensino da viola — fundamentada na escuta sensível, rigor técnico, olhar humano para com os alunos e comprometimento com a excelência. E pelos exemplos de exercícios que Ricardo Kubala passava para seus alunos, esta pesquisa também demonstra de forma indireta uma característica dele como músico, que tinha por objetivo principal a qualidade do som, o “som bonito”. Como citado na introdução, Guimarães Rosa afirmou “as pessoas não morrem, ficam encantadas”, e esta tese, em sua essência, visa manter vivo esse encantamento, ao transformar em legado um pouco do que outrora foi palavra dita em aula, gesto demonstrado e técnica compartilhada com generosidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, V. C. de. **Prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Vale:** cinco transcrições e análise interpretativa para a viola de arco. 2015. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

ABREU, V. C. de; REIS, C. A. dos. A transcrição para a viola de arco do prelúdio n. 6, Marcha Fúnebre, de Flausino Vale (1894-1954) e a relação com elementos musicais identificados em obras fúnebres de compositores como Beethoven, Chopin e Guerra-Peixe. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos** [...] n.p. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4361/public/4361-14381-1-PB.pdf. Acesso em: 30 set. 2024.

ALCÂNTARA JÚNIOR, O. O violino e sua representação no Renascimento. **A Redação**, Goiânia, 12 jul. 2019. Música Clássica, n.p. Disponível em: [https://www.aredacao.com.br/colunas/121611/o-violino-e-sua-representacao-no-renascimento#:~:text=11%2D12\)%2C%20este%20gigantesco%20afresco%2C%20pintado%20entre%20os,personagens%20contém%2087%20anjos%2C%20todos%20suntuosamente%20vestidos](https://www.aredacao.com.br/colunas/121611/o-violino-e-sua-representacao-no-renascimento#:~:text=11%2D12)%2C%20este%20gigantesco%20afresco%2C%20pintado%20entre%20os,personagens%20contém%2087%20anjos%2C%20todos%20suntuosamente%20vestidos.). Acesso em: 14 fev. 2025.

APEL, W. **Harvard dictionary of music**. Cambridge: Harvard University Press, 1944.

AUER, L. **Violin as I teach it**. New York: Dover Publications, 1980.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLAS. **A viola no Brasil**. Disponível em: <https://www.abrav.art.br/a-violao-no-brasil>. Acesso em: 25 set. 2024.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLAS. **Encontro Nacional de Violistas – ENVIO**. Disponível em: <https://www.abrav.art.br/envio>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLAS. **Homenageados**. Disponível em: <https://www.abrav.art.br/homenageados>. Acesso em: 18 abr. 2025.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLAS. **Nossa História**. Disponível em: <https://www.abrav.art.br/nossa-historia>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLAS. **49º Congresso da Internacional Viola Society**. Disponível em: <https://www.abrav.art.br/49-ivc>. Acesso em: 19 abr. 2025.

AZEVEDO, L. H. C. de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BARRETT, H. **The Viola: complete guide for teachers and students**. 2nd ed. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1978.

BASAVILBASO, G. E. **Origens e desenvolvimento técnico da viola**. 1995. 296 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

BASCÓN, L. M. M. **La viola en la España**: historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios. 2012. 348 f. Tese (Doutorado em Musica em la España Contemporánea) – Departamento del Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2012.

BETTENCOURT, G. de. **História breve da música no Brasil**. Lisboa: Oficina Gráfica Limitada, 1945.

BONACORSI, T. Pegue sua viola e venha para a roda: ensino coletivo de viola sob a perspectiva de Jorge Larrosa. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 12-21. Disponível em: https://www.abrav.art.br/_files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

BOSISIO, P. G.; LAVIGNE, M. A. **Técnica de arco para violino e viola**: abordagem prática, incluindo uma visão abrangente de Flesch, Rostal, Capet e outros. São Paulo: Ilustre Editora, 2022.

BOYDEN, D. D. **The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music**. Oxford: Oxford University Press, 1965.

CANABARRO, M. F. L. **Scordatura na performance**: o uso da scordatura na versão para viola na Suíte n. 5 de J. S. Bach. 2013. 75 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CANABARRO, M. F. L. **Canto XVI para viola solo de Samuel Adler**: análise e performance. 2022. 161 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

CARDOSO, S. von A. D. **A sonata para viola solo de Bernd Alois Zimmermann**: estudo estrutural e técnico-interpretativo. 2022. 164 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

CASARI, I. S. **O jogo da performance**: A relação entre gesto e metáfora na construção de sentidos na pedagogia do violino e da viola. 2019. 209 f. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

CASTAGNA, P. **A aclimação das danças de salão e os primórdios do nacionalismo musical no Brasil**. São Paulo, Instituto de Artes da UNESP/S.P., 2003. Apostila 12 do curso de História da Música Brasileira. No prelo.

COLLET, G. **Afinação em instrumentos de cordas (violino e viola)**. 2002. 120 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

CONSERVATÓRIO DE TATUI. **Conservatório de Tatuí reestrutura suas coordenadorias de Áreas**. Disponível em: <https://www.conservatoriodetatui.org.br/conservatorio-de-tatui-reestrutura-suas-coordenadorias-de-areas/>. Acesso em: 25 set. 2024.

COSTA, F. J. C. da. Reconstrução musicológica da parte de viola do concerto de violino a solo de José Palomino (c. 1755-1810). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. **Anais eletrônicos [...]** n.p. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongressoanppom2018/5235/public/5235-18298-3-PB.pdf>. Acesso em: 25 set. 2024.

COSTA, L. G. dos S. **Excertos orquestrais para viola**. 2022. 72 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

COSTA, L. G. dos S. Preparação de excertos orquestrais para viola: identificando os desafios técnicos e musicais. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 45-54. Disponível em: https://www.abrav.art.br/_files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

CURRÍCULO LATTES. **Camila Meirelles**. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8854498078141142>. Acesso em: 19 abr. 2025.

CURRÍCULO LATTES. **Rodrigo Santana**. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5246167555047142>. Acesso em: 19 abr. 2025.

DALTON, D. **Playing the viola: conversations with William Primrose**. New York: Oxford University Press, 1988.

DAMADO, M. 2021. **Ossos do braço e antebraço**. Disponível em: <https://medicinaortopedica.com/2021/04/28/fratura-do-radio-e-da-ulna-tratamento/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

DANE, M. **Coordinated effort: a study of Karen Tuttle's influence on modern viola teaching**. 2002. 65 f. Thesis (PhD in Music) - Shepherd School of Music, Rice University, Houston, 2002.

DANTAS NETO, P. Z. **Aspectos técnico-interpretativos da viola na seresta nº 3 para viola e piano de Liduíno Pitombeira**. 2019. 69 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

DANTAS NETO, P. Z.; QUEIROZ, R. B. de. Princípios de produção do som da viola: estudo de arco, influenciando a sonoridade, no aboio da Seresta nº 3 para viola e piano, de Liduíno Pitombeira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 6., 2018, Natal. **Anais eletrônicos [...]** p. 280-286. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2021/02/VI-Congresso-ABRAPEM-Proceedings.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

DE BIAGGI, E. L. Primeiras obras brasileiras para viola solo: Sonata Op. 11 de Marlos Nobre e Divertimento de José Guerra Vicente. In: PERFORMUS'19 - CONGRESSO

INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL – ABRAPEM, 7., 2019, Goiânia. **Anais eletrônicos** [...] p. 43-44. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2021/02/Performus19-ANAIS-2ed.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

DE BIAGGI, E. L.; BONACORSI, T.; PEREIRA, J. M.; BOMFIN, G. Breve levantamento acerca da produção acadêmica sobre a viola no Brasil. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 74-83. Disponível em: https://www.abrav.art.br/files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

DE BIAGGI, E. L.; JANK, H. As 3 Sonatas de J. S. Bach para viola da gamba e cravo obligato: sua interpretação na viola da braccio. In: CONGRESSO DA ANPOM – A PESQUISA EM MÚSICA NO SÉCULO XXI: TRAJETÓRIAS E PERSPECTIVAS, 20., 2010, Florianópolis. **Anais eletrônicos** [...] p. 1194-1199. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongressoanppom2010/ANAISdoCONGRESSOANPPON_2010.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN. **Musicians**. Available from: <https://www.dso-berlin.de/en/orchestra/people/musicians/?position=bratschen>. Access in: 25 sep. 2024.

DICIONÁRIO DE MÚSICA TCHECA. **Robert Dolejsi**. Disponível em: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_print&tmpl=component&id=6489. Acesso em: 24 abr. 2025.

DOUNIS, D. C. **The artist's technique of violin playing**. Nova York: Carl Fischer, 1921.

DUO FREY-SAGGIN. **Fábio Saggin**. Disponível em: <https://fabiosaggin.wixsite.com/pianoviola/blank-2>. Acesso em: 19 abr. 2025.

EMESP TOM JOBIM. **Dois alunos são os vencedores do Concurso para Solistas com a Orquestra de Cordas**. Disponível em: <https://emesp.org.br/noticias/dois-alunos-sao-os-vencedores-do-concurso-para-solistas-com-a-orquestra-de-cordas/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

ENCONTRO CAMPESTRE DE VIOLAS. **Edições**. Disponível em: <https://www.instagram.com/encontrocampestredeviolas/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

I ENCONTRO CAMPESTRE DE VIOLAS – PIRACICABA-SP. 2018. 22 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6QrXV0q5jU8>. Acesso em: 19 abr. 2025.

FANTINI, B. G. Desvendando um universo violístico: uma investigação sobre os violistas e a música contemporânea. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE PERFORMANCE MUSICAL - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 7., 2020, Goiânia. **Anais eletrônicos** [...] p. 196-203. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2021/02/PERFORMUS20-Anais-Comunicac%CC%A7o%CC%83es-Orais-20c.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

FANTINI, B. G. (2021a). O ensino de viola no Brasil e a Escola de Música da UFRJ. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31., 2021, João Pessoa. **Anais eletrônicos** [...] n.p. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/479/288>. Acesso em: 24 abr. 2025.

FANTINI, B. G. (2021b). O ensino de viola no Brasil e a Escola de Música da UFRJ. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 22-31. Disponível em: https://www.abrav.art.br/_files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

FANTINI, M. Pesquisadora de Guimarães Rosa fala sobre a obra do autor, em seu centenário de nascimento. [entrevista concedida ao] **Portal UFMG** - sexta-feira, 27 de junho de 2008, às 9h10. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/009047.shtml#:~:text=%E2%80%9CAs%20%20pessoas%20n%C3%A3o%20morrem%2C%20ficam%20encantadas%E2%80%9D%2C%20disse,de%20Letras%2C%20lugar%20de%20imortaliza%C3%A7%C3%A3o%20dos%20escritores%2C>. Acesso em: 18 abr. 2025.

FARIA, C. F. **Relações entre viola erudita e canto lírico: aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório do instrumento**. 2012. 65 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

FARIA, C. F. A influência do canto na interpretação instrumental e da viola de arco nos séculos XVI a XIX. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos** [...] n.p. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4380/public/4380-14393-1-PB.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

FARIA, C. F. **A influência da voz sobre a prática instrumental: a fala, o canto e sua aplicação na viola**. 2022. 152 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2022.

FESTIVAL CAMPOS DO JORDÃO. **Artistas – Iberê Carvalho**. Disponível em: <http://www.festivalcamposdojordao.org.br/artistas/ibere-carvalho/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

FLESCH, C. **The art of violin playing**. Tradução: Eric Rosenblith. [s.l.]: Carl Fischer; LLC, 2000. v. 1.

FLESCH, C. **The art of violin playing**. Tradução: Eric Rosenblith. [s.l.]: Carl Fischer; LLC, 2008. v. 2.

FREITAS JÚNIOR, Á. D. de; COSTA, L. J. de S. C. e; COSTA, A. N. da; RONDON, D. R. P.; AGUIAR JUNIOR, A. A. de; MIRANDA, A. P. de. Avaliação e validação do fixador dos dedos no arco de violino e viola: tecnologia assistiva como acessório facilitador ao aprendizado musical de pessoas autistas e pessoas neurotípicas. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 33., 2023, São João del-Rei. **Anais**

eletrônicos [...] p. 1-16. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1773/public/1773-7869-1-PB.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

FRESCA, C. V. Música e nacionalismo: lutas e disputas na fundação dos conservatórios do Rio de Janeiro e de Bruxelas. **Opus**, Vitória, ES, v. 26, n. 2, p. 1-19, maio/ago. 2020.

GALAMIAN, I. **Principles of violin playing and teaching**. 8th ed. Cambridge: Prentice Hall, 1962.

GALLARDO, L. M. **Sonata para viola solo de Gyorgy Ligeti: aspectos técnicos e interpretativos**. 2009. 74 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GAMA, N. M. **O método para viola: sua nova atualização com coletânea de imagens, 7 escalas maiores em progressão tonal, 7 minuetos de autores eruditos e 14 duetos com análise técnica da mão esquerda**. 2010. 301 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GIROTTO, J. da S. "O florão mais belo do Brasil": o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro - 1841-1865. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] n.p. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/index.html. Acesso em: 24 abr. 2025.

GOMES, M. C. **Aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Claudio Santoro**. 2022. 192 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022.

GREEN, L. **Music, gender, education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GRIFFITHS, P. **Bartók**. London: J.M. Dent & Sons, 1984.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. Tradução: Ana Luísa Faria. Revisão de texto: José Soares de Almeida. Lisboa: Gradiva, 1988.

GUERRA, A. C. **Concerto para viola e orquestra de cordas de Radamés Gnattali: uma análise das implicações de performance nas decisões interpretativas**. 2017. 169 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

HAMMEL, A. **Violin pedagogy through the ages: a historical survey**. Berlin: Edition Peters, 1998.

HAVAS, K. **A new approach to violin playing**. London: Bosworth, 1961.

HÜBNER, P. A. **O estudante de música ativo na sua construção de conhecimento: contribuições da técnica Alexander para o estudo do violino e da viola**. 2014. 260 f. Dissertação

(Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

KAKIZAKI, V. E. **Aspectos gerais e técnicos do violino/viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian** – suas influências na era digital. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

KASHKASHIAN, K. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. (ed.). **The Karen Tuttle Legacy**: a resource and guide for viola students, teachers and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 91-92.

KENNEDY, M. **Portrait of Walton**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

KUBALA, R. L. **A escrita para viola nas sonatas com piano Op. 11 nº 4 e Op. 25 nº 4 de Paul Hindemith**: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. 2004. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

KUBALA, R. L. **O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha**: a obra e uma interpretação. 2009. 262 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

KUBALA, R. L.; DE BIAGGI, E. L. O Neobarroco e a escrita para viola de Paul Hindemith: uma investigação estilística e interpretativa da Sonata Op. 25 nº 4. *In*: XV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2006, Rio de Janeiro. **Anais [...]** p. 1212-1219. CD-ROM. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao20/ricardokubala_emersonbiaggi.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

KUBALA, R. L.; DE BIAGGI, E. L. O concerto para viola e orquestra de Antônio Borges-Cunha: exploração de sonoridades na escrita para a viola solista. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. **Anais eletrônicos [...]** p. 1455-1462. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

KUBALA, R. L.; LUNSQUI, A. R.; TOKESHI, E. A colaboração compositor-performer durante o processo de criação de *Moviola*, para viola solo, de Alexandre Lunsqui. *In*: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERFORMANCE, 8., 2020, Goiânia. **Proceedings Eletronics [...]** p. 186-195. Available from: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2021/02/PERFORMUS20-Anais-Comunicac%CC%A7o%CC%83es-Orais-19b.pdf>. Access in: 24 apr. 2025.

KUBALA, R. L.; TOKESHI, E. Refletindo sobre a técnica estendida: tradição e expansão de possibilidades sonoras na música da atualidade para violino e viola. *In*: ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 12., 2013, Porto Alegre. **Anais eletrônicos [...]** p. 546-552. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2024/08/ANAIS-Performa-2013.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

KUBALA, R. L.; TOKESHI, E. Aspectos da construção de uma interpretação musical do trio para violino, viola e violoncelo de Camargo Guarnieri. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, 4., 2015, Porto Velho. **Anais [...]** Porto Velho: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015. n.p. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002740431.pdf>. Acesso em: 15 maio 2025.

KUBALA, R. L.; TOKESHI, E. *Lower Tree House* para violino e viola, de Alexandre Lunsqui: escrita musical e construção de uma performance. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. **Anais eletrônicos [...]** p. 1-9. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5496/public/5496-18279-1-PB.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

KURTZ, G. **Practice perfect**: 42 rules for getting better at getting better. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

KUTNER, R. **Brasileira nº 2 de Cyro Pereira**: análise interpretativa, preparação de edição e redução para viola e piano. 2006. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

LACERDA, G. C. 2023. **Ossos do metacarpo**. Disponível em: <https://www.kenhub.com/pt/library/anatomia/ossos-do-metacarpo>. Acesso em: 23 jun. 2025.

LAINÉ, F. **L'alto**. Bressuire: Anne Fuzeau Productions, 2010.

LAVIGNE, M. A.; BOSÍSIO, P. G. **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola**. 1999. 62 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

LIMA, G. de S.; PÁSCOA, M. L. F. R. Reconstrução das partes de viola e canto da ária Naquela Deidade Galharda, da ópera Precipício de Faetonte (BGUC-MM876). *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. **Anais eletrônicos [...]** p. 1977-1985. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

LUTHER, C.; GUERRIERO, E. M. From violin to viola and back again, Part II: a guided pedagogy for switching at any level. **American String Teacher**, Fairfax, VA, v. 67, n. 3, p. 26-29, 2017.

MACDONALD, H. **Berlioz's orchestration treatise**: a translation and commentary. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MACÊDO, N. de. 1993. **A evolução da viola na criação musical do século XX**. 1993. 56 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

MAGE, B. **Wagner and philosophy**. London: Penguin Books, 2000.

MALTA ORCHESTRA. **Alexandre Razera**. Available from:
<https://maltaorchestra.com/musicians/alexandre-razera/>. Access in: 25 sep. 2024.

MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MATTOS, C. de. **Construção de referenciais auditivos no ensino inicial de violino: abordagem metodológica de Otakar Ševčík**. 2017. 105 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

MATTOS, L. N. F. de. **O repertório dos sécs. XX e XXI para o duo viola e violoncelo: um catálogo de obras e a construção da sonoridade do duo na interpretação**. 2016. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

MATTOS, L. N. F. de; REIS, C. A. dos. Aplicação das técnicas e princípios de produção do som no estudo do instrumentista e no duo viola e violoncelo. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos** [...] n.p. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4073/public/4073-14349-1-PB.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

MEIRELLES, C. T. **Perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da viola no Brasil**. 2018. 175 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

MEIRELLES, C. T. Perspectivas sobre as contribuições da Associação Brasileira de Violistas. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 05-11. Disponível em: https://www.abrav.art.br/_files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

MENDES, A. N. **Música brasileira para viola solo**. 2002. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MENDES, T. C. da F. **Relacionamentos: exercícios para aquecimento de mão esquerda para violino e viola**. 2016. 57 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MENUHIN, Y.; PRIMROSE, W. **Violin and viola**. New York: Schirmer books, 1976.

MILLANT, R. B. **Vuillaume, his life and work**. Londres: W. E. Hill & Sons, 1972.

MIZAEL, H. D. **Sonata para viola e piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico interpretativo e tratamento editorial**. 2011. 186 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

NASCIMENTO, F. D. L. do. **Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento**. 2017. 182

f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

NASCIMENTO, F. D. L. do; DE BIAGGI, E. L. Levantamento de obras didáticas compostas originalmente para viola. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. **Anais eletrônicos** [...] p. 1-8. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4998/public/4998-16500-1-PB.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

NORDSTROM, K.; NORDSTROM, S. Success on your secondary instrument: reciprocal exercises for switching between the violin and viola: part I-A violinist on the viola: the right hand. **American String Teacher**, Fairfax, VA, v. 68, n. 3, p. 32-38, 2018.

NUNES, M. G. **A performance de técnicas estendidas a partir dos estudos Viola Spaces de Garth Knox e sua aplicabilidade na Sequenza VI de Luciano Berio**. 2013. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

OLIVEIRA, A. L. M. **Sugestões performáticas do bilhete de um jogral para viola sozinha e das três peças para viola e piano de César Guerra-Peixe**. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

OLIVEIRA, M. R. de. **Não importa se morrerem antes... de Marcílio Onofre**: criação, colaboração e aspectos técnicos-interpretativos. 2019. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

OLSON, K.; GALAMIAN, I. **The Galamian scale system 1 for viola**: scale, double stop and arpeggio exercises. Boston: Galaxy Music; EC Schirmer, 1997. v. 1.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. **A Orquestra**. Disponível em: <https://www.osb.com.br/a-orquestra>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ORQUESTRA SINFÔNICA DA BAHIA. **Quem Somos**. Disponível em: <https://www.osba.art.br/quem-somos/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ORQUESTRA SINFÔNICA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Músicos**. Disponível em: <https://osusp.prceu.usp.br>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Conheça os músicos**. Disponível em: <https://osesp.art.br/osesp/orquestra/orquestra/musicos?Instrumentos=21>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL. **Corpos Artísticos**. Disponível em: <https://www.theatromunicipal.org.br/orquestra-sinfonica-municipal-corpos-artisticos/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ORSI, I. P. **Pequena suíte de Villa-Lobos**: transcrição para viola e piano. 2000. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

PASSAMAE, M. A. dos R. V.; VASCONCELOS, F. M. de. Análise da Sonata para viola e piano de Radamés Gnattali: primeiro movimento. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015, Vitória. **Anais eletrônicos** [...] n.p. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2015/3605/public/3605-11757-1-PB.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

PAULINYI, Z. **Flausino Vale e Marcos Sales**: influências da escola-franco belga em obras brasileiras para violino solo. 2010. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PAULINYI, Z. Panorama da contribuição do Brasil em composições para violino, viola e viola pomposa. **Música Hodie**, Goiânia, GO, v. 12, n. 1, p. 56-73, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/20187/12615>. Acesso em: 24 abr. 2025.

PAVAN, F. C. **A música de Lillian Fuchs para viola de arco no enfrentamento de hegemonias**. 2020. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2020.

PENDLE, K. **French Opera**: from the enlightenment to romanticism. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006.

PEREIRA, A. C. de M. **Concerto para viola de Claudio Santoro**: edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação. 2008. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PEREIRA, G. de C. **Técnicas de realização de acordes na viola**. 2018. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.

PEREIRA, J. M. (2019a). **O concerto para viola e orquestra de Marco Padilha**: estudo técnico-interpretativo. 2019. 271 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

PEREIRA, J. M. (2019b). A viola de arco na vida e obra de Ernani Aguiar. *In*: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, 6., 2019, Campinas. **Anais eletrônicos** [...] p. 1-11. Disponível em: <https://fmcb.com.br/wp-content/uploads/2021/02/Ernani-Aguiar-e-a-violade-arco-FMcb-6.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

PEREIRA, J. M. Música mineira para viola de arco solo: catalogação, editoração e performance. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 11., 2023, Uberlândia. **Anais eletrônicos** [...] n.p. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2023/10/44.-Musica-mineira-para-violade-arco-solo-catalogacao-editoracao-e-performance.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

PEREIRA, J. M.; DE BIAGGI, E. L. Marco Padilha: memórias e principais idiossincrasias temáticas e estéticas da sua produção musical. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2020, Manaus. **Anais eletrônicos** [...] p. 1-11. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/193/117>. Acesso em: 24 abr. 2025.

PIERMARTIRI, L.; IUDICE, H. T. Centenário de Karen Tuttle: a decodificação e o ensino de uma performance natural, unindo os elementos corpóreos, musicais e emocionais. **Opus**, Vitória, ES, v. 26, n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020.

PLATAFORMA SUCUPIRA. **Cursos avaliados e reconhecidos**. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/>. Acesso em: 24 abr. 2025.

PONTES, L. Sugestões para a preparação de excertos orquestrais do romantismo para viola. **Música Hodie**, Goiânia, GO, v. 16, n. 2, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/45273>. Acesso em: 24 abr. 2025.

PONTES, L. *Don Juan* de Richard Strauss: estratégias de preparação para solução de problemas. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 55-66. Disponível em: https://www.abrav.art.br/_files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

PONTES, L.; FRANK, H. Rotina de estudos ou estudos que caem na rotina? Entrevista com Hella Frank. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 32-36. Disponível em: https://www.abrav.art.br/_files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

PORTER, A. S. **Exploring the adaptations made by violinists studying the viola as a second instrument**. 2019. 115 p. Dissertation (Master in Performing Arts) – Faculty of Humanities, University of Pretoria, Pretoria, 2019.

PRAZERES, D. R. **Sonata para viola e piano (1962) de Francisco Mignone**: a Teoria do Contorno e os aspectos da técnica de mão direita na preparação de uma performance. 2017. 75 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

QUEIROZ, T. O Brasil Colônia, o período mais longo da História do Brasil (1530-1815), é fundamental para entendermos a formação territorial, social, econômica e cultural do nosso país. **FormAçãoHist**, São Luis, [s.d.]. História do Brasil, n.p. Disponível em: <https://formacaohist.com.br/brasil-colonia-2/#:~:text=Túlio%20Queiroz.%20Brasil%20Colônia%20é%20o%20período,o%20Brasil%20tem%20hoje%20foi%20conquistada%20por>. Acesso em: 19 abr. 2025.

RADOCAJ, M. **Mudança de violino para viola**. 2023. 81 f. Relatório de Estágio (Mestrado em Ensino de Música) – Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, Portugal, 2023.

REBELLO, A. I. F. **Semelhanças e disparidades no ensino e na execução da viola e do violino**. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REIS, A.; DE BIAGGI, E. L. Algumas considerações sobre a afinação de um quarteto de cordas. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL – ABRAPEM, 6., 2018, Natal. **Anais eletrônicos [...]** p. 86-92. Disponível em: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2021/02/VI-Congresso-ABRAPEM-Proceedings.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

REITER, E. **Karen Tuttle's heritage: the theory and practice of co-ordination**. London: Emmanuella Reiter, 2008.

REYS, M. C. D.; GARBOSA, L. W. F. Reflexões sobre o termo “método”: um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741). **Revista da ABEM**, Porto Alegre, RS, v. 24, p. 107-116, set. 2010.

RIBEIRO, M. A. C. A prática das escalas e métodos para viola: a tradição técnica *versus* a realidade do repertório. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 37-44. Disponível em: https://www.abrav.art.br/_files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

RILEY, M. W. **The history of the viola**. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1993. v. 1.

ROLLAND, P. **The teaching of action in string playing**. Urbana: American String Teachers Association, 1974.

SACCO, A. C. R. **Estudo interpretativo da obra 'Trio das águas' para clarinete, viola e piano de Ricardo Tacuchian**. 2015. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SANTOS, L. O. S. **“A chave do artesão”**: um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco. 2011. 189 f. Tese (Doutorado em Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SCHWARZ, B. **Great masters of the violin: from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman**. New York: Simon & Schuster, 1983.

SILVA, A. V. G. **Bagatelas d’Alma**: compositor e intérprete, co-partícipes no processo criativo. 2017. 73 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

SILVA, E. L. M. da. A construção interpretativa da idéia musical: relações dos princípios aristotélicos no estudo da música. **Jornal da Abrav**, Natal, ed. 1, dez. 2021. p. 67-73. Disponível em: https://www.abrav.art.br/_files/ugd/f3a309_b2d423652a19489aac1cf5f6a67ae20b.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

SLAPIN, S. Thirty-Year Anniversary with My Modern Viola by Hiroshi Iizuka. *In*: Violinist.com. **Violinist.com - News & Advice – Instruments**. October 20, 2016, 1:13 PM. Available from: <https://www.violinist.com/blog/scottslapin/201610/20808/>. Access in: 12 aug. 2025.

SMITH, J. J. **What every viola player needs to know about the body**. Chicago: GIA Publications, 2009.

SOARES, B. B. C.; SOUZA, R. S. de. Categorização das técnicas violinísticas e violísticas: a proposta de Cristiano Braga de Oliveira aplicada ao violino e à viola. *In*: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERFORMANCE, 10., 2022, Goiânia. **Proceedings Eletronic** [...] PERFORMA'22: Proceedings of the International Conference on Music Performance. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2023. p. 19-26. Available from: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2023/02/ANAIS-Performus22-CapaMiolo.pdf>. Access in: 24 apr. 2025.

SOUZA, R. S. de. **Excertos orquestrais do repertório sinfônico brasileiro para viola**: proposições para o estudo e aprendizado da técnica do instrumento. 2023. 114 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

STANLEY, S.; TIRRELL, J. (eds.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2nd. ed. Oxford: Oxford University Press, 2001.

STOWELL, R. **The Cambridge Companion to the violin**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SYRACUSE UNIVERSITY. **Miklos Rozsa Papers**. Disponível em: https://library.syracuse.edu/digital/guides/r/rozsa_m.htm. Acesso em: 21 jul. 2025.

TEIXEIRA, C. S.; ANDRADE, R. D.; KOHTE, F.; FELDEN, É. P. G. Prática instrumental e desconforto corporal: um estudo com músicos de violino e viola. **O Mundo da Saúde**, São Paulo, SP, v. 39, n. 1, p. 43-53, 2015. Disponível em: http://www.saocamilo-sp.br/pdf/mundo_saude/155569/A04.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

THE KATO HAVAS ASSOCIATION FOR THE NEW APPROACH. **Kato Havas**. Available from: <https://www.katohavas.com/new-approach/>. Access in: 25 feb. 2025.

TONI, F. C. Os motetos de Manuel Dias de Oliveira. *In*: Orquestra de Câmara; Madrigal do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. **José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Missa de Requiem e Motetos) e Manuel Dias de Oliveira (Motetos)**. São Paulo: Selo USP 001, 1983. Disco – LP, Lado B.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA. **PPGMUS – Leonardo Piermatiri**. Disponível em: <https://www.udesc.br/ceart/ppgmus/docentes/leo>. Acesso em: 19 abr. 2025.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. **Docentes e Pesquisadores – Emerson Luiz De Biaggi**. Disponível em: https://portal.dados.unicamp.br/perfil?origem=&docente=276286&sigla_unidade=&nome_unidade=&nome_programa=. Acesso em: 19 abr. 2025.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”. **PAADES - Programa de Aperfeiçoamento e Apoio à Docência no Ensino Superior**. Disponível em: <https://www.clp.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto-sensu-mestrado-doutorado/paades/>. Acesso em: 28 ago. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. DEMUS – Departamento de Música. **Ulisses Silva**. Disponível em: <https://www.ufpb.br/demus/contents/docentes-paginas/ulisses-silva-viola>. Acesso em: 19 abr. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. **Programa de Pós-Graduação de Música**. Disponível em: <https://www.ce.ufpb.br/ppgm>. Acesso em: 24 abr. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Carlos Aleixo dos Reis**. Disponível em: <https://somos.ufmg.br/professor/carlos-aleixo-dos-reis>. Acesso em: 25 set. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Cursos de Pós-Graduação**. Disponível em: <https://ufmg.br/cursos/pos-graduacao/mestrado/2558/01>. Acesso em: 24 abr. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Jessé Máximo Pereira**. Disponível em: <https://somos.ufmg.br/professor/jesse-maximo-pereira>. Acesso em: 19 abr. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Corpo Docente – Dhyan Toffolo**. Disponível em: <https://www.unirio.br/cla/ivl/corpo-docente/dhyan-toffolo>. Acesso em: 19 abr. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Instituto de Artes – Graduação – Corpo Docente – Música**. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/institutodeartes/graduacao-corpo-docente-musica/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

VALOTI, A. M. Bartolomeo Campagnoli and his 41 Capricci: the ever-changing role of the virtuosic viola and its technique. *In*: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERFORMANCE, 1., 2015, Aveiro. **Proceedings Eletronics** [...] PERFORMA'15: Proceedings of the International Conference on Music Performance. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2015. p. 27-35. Available from: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2021/02/PERFORMA15-Proceedings-2ed.pdf>. Access in: 24 apr. 2025.

VILA, K. D. da S. da. **Processo histórico de investigação sobre as abordagens encontradas nos métodos escritos originalmente para viola publicados entre 1773 e 1894**. 2023. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2023.

WATTS, M. A. **Making the switch:** a physiological guide to mapping the transition from violin to viola. 2014. 91 p. Thesis (PhD of Musical Arts) – Department of Music, University of Alabama, Tuscaloosa, 2014.

WHITE-SMITH, J. From violin to viola: making the switch a success. **American String Teacher**, Fairfax, VA, v. 50, n. 1, p. 56-61, 2000.

YORCK PROJECT. (2002). **Gaudenzio Ferrari - The Glory of the Angels** - 10.000 Meisterwerke der Malerei, distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. DVD-ROM. Available from: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=150919>. Access in: 14 feb. 2025.

YOST, G. **The Yost System for violin:** exercises for change of position. Pittsburgh: Volkwein Bros., 1928. Available from: [https://imslp.org/wiki/Exercises_for_Change_of_Position_\(Yost%2C_Gaylord\)](https://imslp.org/wiki/Exercises_for_Change_of_Position_(Yost%2C_Gaylord)). Access in: 08 may 2025.

YOST, G. **Exercises for change of position for viola.** Philadelphia: Yost Family Trust, 2012. Available from: <https://a.co/d/1KCoVYS>. Access in: 08 may 2025.

YSAÏE, E. **Exercices et gammes pour violon.** Mainz: Schott, 1967.

APÊNDICE A - PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO: MÉTODO DE EXERCÍCIOS TÉCNICOS PARA VIOLA

INTRODUÇÃO

A proposta deste material didático é um método de exercícios técnicos para viola, embasado no registro das práticas pedagógicas desenvolvidas e aplicadas pelo professor Ricardo Kubala, durante seu trabalho como docente no curso de Bacharelado em Viola da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). A partir da compilação de anotações, transcrições e relatos de alunos, este material didático busca organizar, em forma de método progressivo e funcional, alguns dos principais elementos técnicos enfatizados por Ricardo Kubala: o *son filé*⁷¹, as mudanças de posição e o estudo de escalas.

Inspirada na tradição dos métodos pedagógicos que ganharam força com a fundação do Conservatório de Paris, em 1795, esta proposta de material didático compreende método não apenas como um conjunto de exercícios, mas, como uma ferramenta de sistematização do ensino técnico-instrumental, com caráter organizador e abrangente (Nascimento, 2017; Santos, 2011). Tal como os métodos históricos, visa complementar a trajetória técnica do estudante, ao articular conteúdos de modo compreensível e gradual.

Embora grande parte do ensino de Ricardo Kubala tenha se dado por meio da tradição oral – como ocorre frequentemente no campo do ensino instrumental (Bosísio; Lavigne, 2022), muitos dos exercícios por ele propostos foram transcritos por seus alunos e, com o tempo, passaram a ser utilizados como material de apoio em suas práticas como músicos ou docentes. O material reunido nesta compilação representa, portanto, uma tentativa de transformar esse saber oral e empírico em um método didático estruturado.

O material didático aqui apresentado não pretende substituir os métodos do repertório violinístico ou violístico, como os de Ševčík, Yost, Mazas, Kreutzer ou Fuchs, muitos dos quais eram utilizados por Kubala para a viola, mas, organizar uma sequência de

⁷¹ Segundo Galamian (1962) “[...] o *son filé*, ou seja, o som longamente sustentado” foi utilizado por gerações de violinistas como “[...] um meio para o estudo da produção do som e do controle do arco” (p. 103). Ricardo Kubala o denominava de “som bonito” (Suana, 2025).

exercícios técnicos fundamentados em sua prática de ensino, com vistas ao desenvolvimento da técnica do instrumentista.

É importante ressaltar que as sequências de habilidades propostas por Ricardo Kubala, como o trabalho com sonoridade, escalas e mudanças de posição, devem ser compreendidas de forma integrada, como um **empilhamento progressivo de conhecimentos**. A qualidade sonora desenvolvida nos exercícios de corda solta precisa ser aplicada nas escalas em uma corda e, por sua vez, transferida para os exercícios de mudança de posição e assim por diante. Pode-se dizer que, do modo que os exercícios foram organizados, o objetivo é a construção de habilidades para se chegar nas escalas. Primeiro se trabalha o som, depois som e fôrma da mão esquerda nas quatro cordas (exercícios de Ysaÿe), segue para o estabelecimento da fôrma da mão em posição fixa em diferentes posições e continua para a articulação e fôrma da mão em pequenas mudanças de posição (Schema). Realizadas e empilhadas essas habilidades, passa-se a trabalhar as mudanças de posição (lembrando de manter as habilidades de som e de fôrma da mão). A partir desse ponto, segue-se para escalas em uma corda (além de arpejos, terças quebradas etc.), para então chegar nas escalas em três oitavas.

A execução dos exercícios deve ser lenta e consciente, ao permitir a internalização dos movimentos, para que posteriormente se torne uma ferramenta a ser aplicada nas obras de repertório. O objetivo, portanto, não é apenas a execução mecânica, mas o desenvolvimento de habilidades que deem ferramentas e auxiliem o músico a expressar suas ideias artísticas.

A estrutura metodológica proposta respeita a flexibilidade que caracterizava o trabalho de Ricardo Kubala, ao mesmo tempo em que se ancora na ideia de que o método pode servir como guia pedagógico para o desenvolvimento da técnica, como definido por Vila (2023) e Reys e Garbosa (2010). Assim, o material didático aqui proposto parte de um método que articula tradição e prática, entre sistematização e adaptação, ao oferecer material de apoio ao estudante e ao professor, na forma de uma ferramenta, em língua portuguesa, útil para o aperfeiçoamento técnico do instrumentista.

EXERCÍCIOS DE CORDA SOLTA

Realizar estes exercícios sempre em cordas duplas (Dó e Sol; Sol e Ré; Ré e Lá)

Instruções:

Para orientar os alunos a estudarem o “*son filé*” (som longamente sustentado) Ricardo Kubala passava uma série de quatro exercícios de corda solta, que estão demonstrados abaixo. São eles: 1) Retomada; 2) Nota Longa; 3) Mudança de Corda; e 4) Curvatura do Cavalete. Cada compasso e cada exercício devem ser trabalhados de forma isolada, mudando de compasso somente quando atingir a produção sonora que o executante considere “satisfatória”.

1) Retomada

Neste primeiro exercício, o da *Retomada*, a recomendação é buscar desenhar um círculo no ar com o punho direito, sendo que a base do círculo é onde o arco encosta nas cordas, deve-se começar a arcada pelo talão no arco para baixo e na ponta no arco para cima. Quanto ao pulso, pode haver o movimento de dobra no talão (chamado também de “quebra do pulso”). Ao mover o arco para baixo, realiza-se o movimento anti-horário, ao mover o arco para cima, o movimento horário. É necessário começar com a semínima a 50 bpm (batidas por minuto) e acelerar o movimento gradualmente. A pausa tem que ser usada em cada compasso para fazer o movimento de retomada. As notas “tocadas” devem utilizar o arco inteiro. É preciso ter o ponto de contato da crina com a corda bem estabelecido e uma boa qualidade de som ao “pousar” o arco sobre as cordas.



2) *Nota Longa*

No segundo exercício, o da *Nota Longa*, a qualidade do som deve ser trabalhada em toda a extensão do arco e nas mudanças de direção do arco (baixo e cima). É preciso começar com o metrônomo marcando semínima a 60 bpm. O intuito é desacelerar, reduzir gradativamente (não metronomicamente) a velocidade a cada arcada, até chegar no máximo possível de batidas do metrônomo por arcada. Na realização desse exercício, o arco tem que: 1) manter-se paralelo ao cavalete; 2) utilizar toda a crina (não virar o arco); e 3) usar todo o seu comprimento, do talão à ponta.



3) *Mudança de Corda*

Neste terceiro exercício, o de *Mudança de Corda*, precisa-se trabalhar a relação entre duas cordas, com a realização do movimento de passar de uma corda para outra (*legato*). O ângulo do arco sobre a corda tem que ser quase o necessário para tocar as duas cordas juntas. O cotovelo direito deve mover-se o mínimo possível (altura do cotovelo). É necessário certificar a qualidade do som ao tocar as duas cordas juntas e atentar à distribuição do arco, para que não fique uma grande quantidade de arco para uma nota e não “sobre” arco para a segunda nota. Deve-se utilizar o metrônomo marcando uma semínima a 50 bpm e acelerar gradualmente até 80 bpm (ou até onde conseguir chegar, mantendo a qualidade dos quesitos acima).



4) *Curvatura do Cavalete*

Além da percepção da *Curvatura do Cavalete*, este quarto exercício também tem como objetivo entender a relação entre as alturas das cordas. A cada mudanças de cordas, deve-se observar a altura do antebraço e cotovelo direitos. É necessário conectar ao máximo as trocas de arco nos compassos com notas separadas e nos compassos com ligadura, assim como, planejar a quantidade de arco a ser utilizada em *detaché* nas notas separadas. É preciso, primeiramente, estudar utilizando todo o arco, depois usar somente a metade inferior e, então, apenas a metade superior.



EXERCÍCIOS DE EUGÈNE YSAÏE

Ysaÿe não publicou um método formal de exercícios e escalas, sua abordagem técnica foi compartilhada por meio de seus alunos e documentada por pedagogos posteriores a ele, como Primrose (Dalton, 1988). Suas práticas enfatizavam a expressividade, flexibilidade técnica e exploração sonora. Diferente dos sistemas tradicionais, como os de Carl Flesch (2000) e Ivan Galamian (1962), Ysaÿe aplicava um sistema de modulações sucessivas, o que permitia aos violinistas explorarem diferentes tonalidades, de forma mais intuitiva e musical. Como mencionado por Primrose: “Defendi aqui o sistema que Ysaÿe ensinou, em que se passa por uma série de modulações, como fazem os cantores quando vocalizam.” (Dalton, 1988, p. 39).

Na primeira parte da proposta de Ysaÿe, são apresentados exercícios que buscam os mesmos padrões de dedos (0-4, 0-1, 0-2, 0-3, 0-1-2, 0-1-3 etc.) em cada corda. Desse modo, além do estudo da afinação, há o objetivo de **entender e estruturar a fôrma da mão esquerda**. Ele também indicava ser necessário realizar o estudo do *son filé* com ponto de contato (da crina com a corda) bem definido e conectando ao máximo as trocas de corda (seguindo a angulação do cavalete) e de arco (no talão e ponta). Abaixo está exemplificada a primeira parte dos exercícios de Ysaÿe.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of seven staves of music. The notation is written in a single system, with each staff containing a measure of music. The notation includes various fret numbers (0, 1, 2, 4) and fingerings (1, 2, 4) for the left hand. The music is written in a single system, with each staff containing a measure of music. The notation is in a single system, with each staff containing a measure of music.

Staff 1: A single measure of music in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes. Fret numbers are indicated below the staff: 0, 4, 0, 0, 4, 0, 0, 4, 0, 0, 0, 0, 4, 0, 4, 0. A 'V' mark is placed above the staff.

Staff 2: A single measure of music in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes. Fret numbers are indicated below the staff: 1, 2, 4, 2, 1, 1, 2, 4, 2. A 'V' mark is placed above the staff.

Staff 3: A single measure of music in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes. Fret numbers are indicated below the staff: 0, 1, 0, 1, 0, 1, 1, 4, 1, 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0.

Staff 4: A single measure of music in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes. Fret numbers are indicated below the staff: 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 4, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2.

Staff 5: A single measure of music in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes. Fret numbers are indicated below the staff: 0, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3, 4, 3, 0, 3, 0, 3, 0, 3.

Staff 6: A single measure of music in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes. Fret numbers are indicated below the staff: 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 4, 0, 4, 0, 4, 0, 4, 0.

Staff 7: A single measure of music in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes. Fret numbers are indicated below the staff: 0, 1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 4, 2, 1, 0, 2, 1, 0, 2, 1, 0, 2, 1, 0, 2, 1.

[illegible]

The first system of the musical score is written in bass clef with a 6/8 time signature. It consists of two measures. The first measure contains a half note G2 (labeled 0), a quarter note A2 (labeled 2), a quarter note B2 (labeled 3), a quarter note C3 (labeled 0), a quarter note D3 (labeled 2), and a quarter note E3 (labeled 3). The second measure contains a half note F3 (labeled 0), a quarter note G3 (labeled 2), a quarter note A3 (labeled 3), a quarter note B3 (labeled 0), a quarter note C4 (labeled 2), and a quarter note D4 (labeled 3). A fermata is placed over the D4 note. The system ends with a repeat sign and a final double bar line.

The first staff of music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 0 through 4 below the notes. The sequence of notes and fingerings is: 0 (B-flat), 1 (C), 3 (D), 4 (E-flat), 0 (B-flat), 1 (C), 3 (D), 4 (E-flat), 0 (B-flat), 1 (C), 3 (D), 4 (E-flat), 0 (B-flat), 1 (C), 3 (D), 4 (E-flat), 4 (F), 3 (E), 1 (D), 0 (C), 4 (D), 3 (C), 1 (B-flat), 0 (A), 4 (B-flat), 3 (A), 1 (G), 0 (F), 4 (E-flat), 3 (D), 1 (C), 0 (B-flat), 0 (A). The staff concludes with a repeat sign and a final double bar line.

Na sequência, Ysaÿe aponta que seja realizado um exercício de **mudança de posição no meio tom**. Ao tocar as quatro primeiras notas de uma escala de Dó maior na 1ª posição da corda Dó, utiliza-se o mesmo dedo (segundo dedo), ou seja, o meio tom entre Mi e Fá, para mudar da 1ª para a 2ª posição. Todavia, **a fôrma da mão deve acompanhar o dedo**, ou seja, **a fôrma sai da 1ª e vai para a 2ª posição**.



O exercício continua construindo a 2ª posição ao utilizar o terceiro dedo, no caso, a nota Sol:



A 2ª posição é completada ao utilizar o quarto dedo, nota Lá. Este é um exercício que funciona tanto para mudança de posição quanto para a articulação dos dedos da mão esquerda:



É recomendado realizar os exercícios descritos acima nas quatro cordas, ao seguir o mesmo padrão dedilhado realizado na corda Dó, ou seja, mantendo a relação de um tom entre a corda solta e o primeiro dedo, um tom entre o primeiro e o segundo dedo, meio tom entre o segundo e o terceiro dedo (na qual será feita a mudança de posição) e um tom entre o terceiro e o quarto dedo.

Uma vez realizado o exercício de mudança de posição no meio tom, Ysaÿe assinala que deve haver continuação com a habilidade de articulação dos dedos, em uma sequência de escalas em Dó maior, entre a 1ª e a 3ª posição, ao passar pelas quatro cordas:

[illegible]

ESCALAS EM POSIÇÃO FIXA E VARIAÇÕES DO KREUTZER N.º 5

Um dos principais objetivos do estudo de escalas em posição fixa é trabalhar a fôrma da mão esquerda em cada corda, assim como, entender a posição e o importante movimento do cotovelo esquerdo para cada corda. Para isso, Ricardo Kubala utilizava o livro Sistema de Escalas de Galamian (parte I, exercício V) (Olson; Galamian, 1997). As diretrizes são lembrar-se do empilhamento de habilidades e manter a sonoridade trabalhada nos exercícios anteriores.

Posição I

1

Pos. II

1

Pos. III

1

Pos. IV

1

Pos. V

1

Pos. VI

1

Pos. VII

1

pode ser realizado em posições mais altas.

O exercício acima deve ser realizado com as seguintes armaduras de clave (tanto no modo maior, quanto no menor):



Para complementar, ou no lugar das escalas, segue o estudo n.º 5 de R. Kreutzer em diferentes tonalidades e posições:

Allegro moderato

2ª posição (B $\flat$)

2 — 1 — 1 — 1 —

1 — 1 — 1 —

1 — 1 — 1 —

4 1 2 - 2

1 — 3 - 3 1 4 4

1 — 1 — 1 — 1 —

4 1 4

1 —

3ª posição (C)

The musical score consists of eight staves, each containing a line of music. The notation includes various time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4) and key signatures (C major). The music is written in a single melodic line, with notes and rests connected by stems and beams. Fingering is indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5 below the notes. The score is a continuous scale exercise, starting and ending on the same note (C) in the third position.

Staff 1: 3/4 time, C major. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering: 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Staff 2: 2/4 time, C major. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Staff 3: 3/8 time, C major. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Staff 4: 4/4 time, C major. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering: 4, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Staff 5: 3/4 time, C major. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering: 1, 3, 3, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Staff 6: 2/4 time, C major. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Staff 7: 3/4 time, C major. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering: 4, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Staff 8: 4/4 time, C major. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

4ª posição (D)

The musical score is written for a string instrument, likely a violin or viola, in the 4th position (D). It consists of eight staves of music, each containing a series of eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and techniques such as slurs, ties, and a double bar line with a repeat sign. The final staff ends with a double bar line and a fermata.

Staff 1: $2-1$ 1 1 1

Staff 2: 1 1 1

Staff 3: 1 1 1

Staff 4: 4 1 $2-2$

Staff 5: 1 $3-3$ 4 4 1

Staff 6: 1 1 1 1

Staff 7: 4 1 4

Staff 8: 1

5ª posição (E♭)

The musical score is written for the 5th position of an E-flat instrument. It consists of eight staves of music, each containing a single melodic line. The key signature is E-flat major (three flats: B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the note values. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs, and breath marks). The first staff begins with a 2-fingered note followed by a 1-fingered note, with a slur over the next two measures. The second staff continues the melodic line with a 1-fingered note and a slur. The third staff features a key signature change to E-flat major (three flats) and a 1-fingered note. The fourth staff shows a 4-fingered note and a 1-fingered note, with a slur over the next two measures. The fifth staff includes a 1-fingered note, a 3-fingered note, and a 4-fingered note, with a slur over the next two measures. The sixth staff continues the melodic line with a 1-fingered note and a slur. The seventh staff features a 4-fingered note and a 1-fingered note, with a slur over the next two measures. The eighth staff concludes the piece with a 1-fingered note and a final whole note.

6ª posição (F)

A musical score for guitar, specifically for the 6th position (F major). The score is written on eight staves, each containing a single melodic line. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The notation includes various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5, as well as slurs and ties. The first staff begins with a 2-finger slur on the first two notes, followed by a 1-finger slur. The second staff has a 1-finger slur on the last two notes. The third staff has a 1-finger slur on the first two notes and a 1-finger slur on the last two notes. The fourth staff has a 1-finger slur on the last two notes and a 2-2 fingering on the final two notes. The fifth staff has a 1-finger slur on the first two notes, a 3-3 fingering on the next two notes, and a 4-4 fingering on the final two notes. The sixth staff has a 1-finger slur on the first two notes, a 1-finger slur on the next two notes, and a 1-finger slur on the final two notes. The seventh staff has a 4-finger slur on the first two notes, a 1-finger slur on the next two notes, and a 4-finger slur on the final two notes. The eighth staff has a 1-finger slur on the first two notes and ends with a double bar line.

7ª posição (G)

Tonalidades extras:

1ª posição (A)

The musical score is written for guitar in 1st position (A) in E major (three sharps: F#, C#, G#). It consists of eight staves of music, each containing a series of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Staff 1: 2 — 1 — 1 — 1 —

Staff 2: 1 — 1 — 1 —

Staff 3: 1 — 1 — 1 —

Staff 4: 4 — 1 — 2 - 2

Staff 5: 1 — 3 - 3 — 1 —

Staff 6: 1 — 1 — 1 — 1 —

Staff 7: 4 — 1 — 4 —

Staff 8: 1 —

2ª posição (B)

2 1 1 1

1 1 1

1 1 1

4 1 2-2

1 3-3 1 4

1 1 1 1

4 1 4

1

4ª posição (D $\flat$) / 3ª posição (C $\sharp$)

The musical score is written in treble clef and key of D $\flat$ major (three flats). It consists of eight staves of music. The first staff is labeled "4ª posição (D $\flat$) / 3ª posição (C $\sharp$)". The music features various fretting techniques indicated by numbers (1, 2, 3, 4) and slurs. The score includes eighth and sixteenth notes, as well as rests. The first staff has a 2-1 slur. The second staff has a 1-1 slur. The third staff has a 1-1 slur. The fourth staff has a 4-1 slur. The fifth staff has a 1-3-3 slur. The sixth staff has a 1-1-1-1 slur. The seventh staff has a 4-1-4 slur. The eighth staff has a 1-1-1-1 slur. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

5ª posição (E)

The musical score is written for guitar in E major (three sharps: F#, C#, G#) and is in the 5th position. It consists of eight staves of music. The first staff is in treble clef. The second staff is also in treble clef. The third staff is in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The fifth staff is in treble clef. The sixth staff is in treble clef. The seventh staff is in treble clef. The eighth staff is in treble clef. The music features various fingerings (1, 2, 3, 4) and techniques like triplets (3-3) and doublets (2-2).

7ª posição (G $\flat$) / 6ª posição (F $\sharp$)

SCHEMA

O Schema (ou Esquema) consiste em uma sequência de quatro “modelos” que trabalham tanto a articulação da mão esquerda quanto afinação, controle de arcos e dinâmicas. De acordo com Ricardo Kubala, esses exercícios são baseados nas proposições do violista Bruno Giuranna⁷².

O objetivo é trabalhar a articulação da mão esquerda, além da consciência sobre afinação e “mapeamento” do espelho do instrumento, para que se saiba onde a mão está e como os tons e semitons se configuram nessa posição. Também propõe que se pense a fôrma da mão esquerda a partir do quarto dedo (por isso, no exercício ele é o último que se move). O exercício é como um movimento intermediário entre a mudança de posição e trabalha os quatro tipos de fôrmas existentes, ao mover o intervalo de semitom dentro das quatro notas.

Há também os modelos que usam corda dupla, com a finalidade de estudar a independência dos dedos (ao manter dois dedos em cada corda) e afinação. Após a afinação estar bem trabalhada e o exercício internalizado, Ricardo Kubala sugere começar em posições mais altas (5ª ou 7ª), até chegar na 1ª posição. A indicação é que se deve estudar com metrônomo. O relato de uma ex-aluna de Ricardo Kubala revela como ele pedia para ela estudar o Schema:

Primeiras repetições como colcheias, bem articulado e regular, prestando atenção no movimento do dedo vindo bem do início do dedo. Depois fazia sem repetir as notas, como se fossem mínimas, também caindo com os dedos no momento certo e prestando atenção na velocidade de arco constante. Depois, repetia-se o mesmo com vibrato constante, passando o vibrato constantemente de um dedo pro outro, basicamente vibrando sem parar (Souza, 2025).

As imagens abaixo exemplificam os exercícios de Schema descritos:

⁷² Bruno Giuranna (1933-) é um violista, maestro e pedagogo italiano reconhecido como um dos principais expoentes da viola nos séculos XX e XXI. Membro fundador do *Trio Italiano* e *Quarteto Italiano*, destacou-se por suas interpretações do repertório clássico e contemporâneo, além de sua dedicação ao ensino, lecionando em instituições como a *Accademia Chigiana* de Siena e a *Escola Superior de Música de Catalunya* (Dalton, 1988).

Formas de mão:

1 2 3 4

Após compreensão do movimento e afinação, iniciar a sequência de tetracordes na 5ª posição.

Posição V:

Corda Ré: 1 2 3 4

Realizar esta sequência em todas as cordas, priorizando a afinação.

Modelo 1:
com vibrato

Modelo 2:

Modelo 3:

Modelo 4:

p *f*

mf

Realizar estes modelos em todas as formas descritas acima.

MUDANÇA DE POSIÇÃO

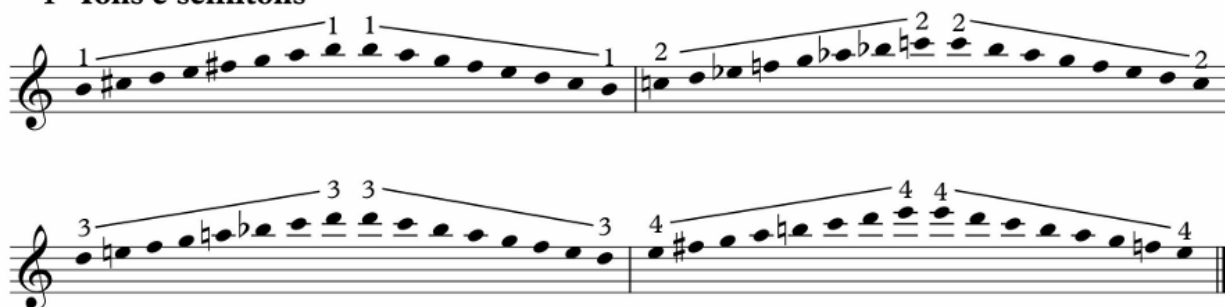
Para o estudo de mudança de posição, uma das opções aplicadas por Ricardo Kubala é uma adaptação para viola dos exercícios originais para violino de Gaylord Yost. Os exercícios de mudança de posição de Yost, expostos em “*The Yost System for Violin*” (1928), destacam-se pela abordagem sistemática e ergonômica, pois, de acordo com ele, “[...] a técnica de mudança de posição da mão esquerda – estava sendo tratada inadequadamente e sem sistematização” (Yost, 1928, p. 2, tradução do autor)⁷³. Diante disso, propõe uma sequência de exercícios que atendam às mudanças de posição, da 1ª à 7ª, com ênfase na repetição lenta (repetindo dez vezes por compasso) e na liberdade do polegar, para evitar tensão.

Baseado nestas ideias, Ricardo Kubala indicava a seus alunos que começassem as mudanças de posição com exercícios de escala de uma oitava em somente uma corda, ao utilizar apenas um dedo. Devem ser realizadas escalas menores em uma mesma corda, com cada um dos quatro dedos, com a finalidade de exercitar mudanças de intervalos de semitom e um tom. Abaixo seguem os exercícios de mudança de posição direta:

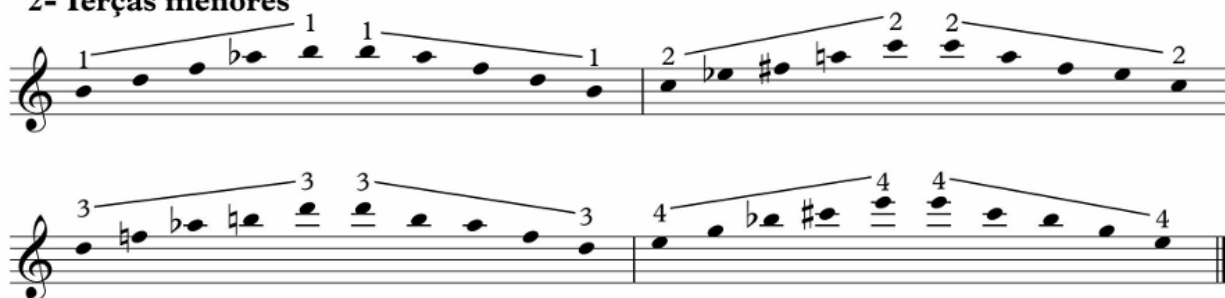
⁷³ “[...] left hand technic change of position – has been treated inadequately and unsystematically”.

1- Tons e semitons

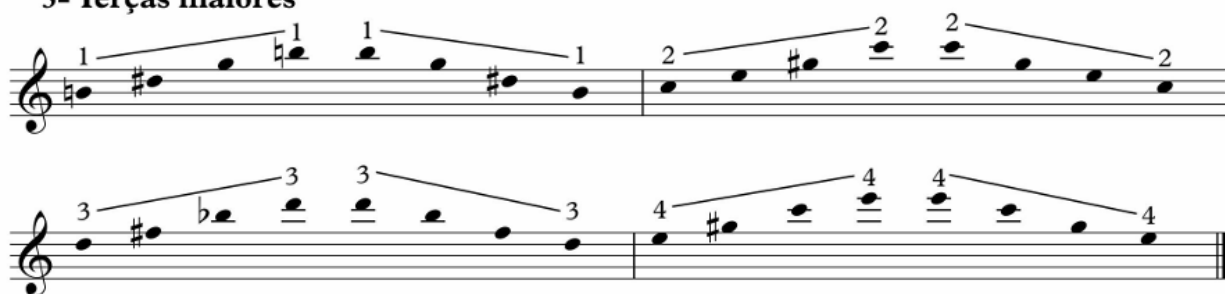
Corda Lá (A)



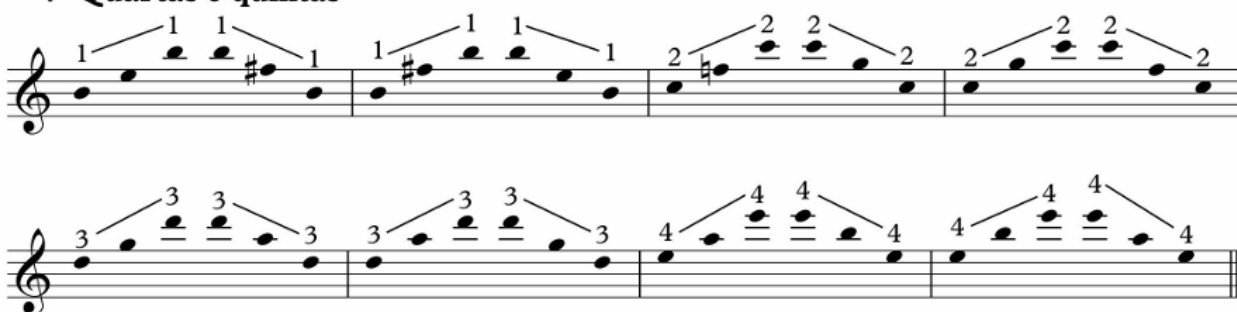
2- Terças menores



3- Terças maiores

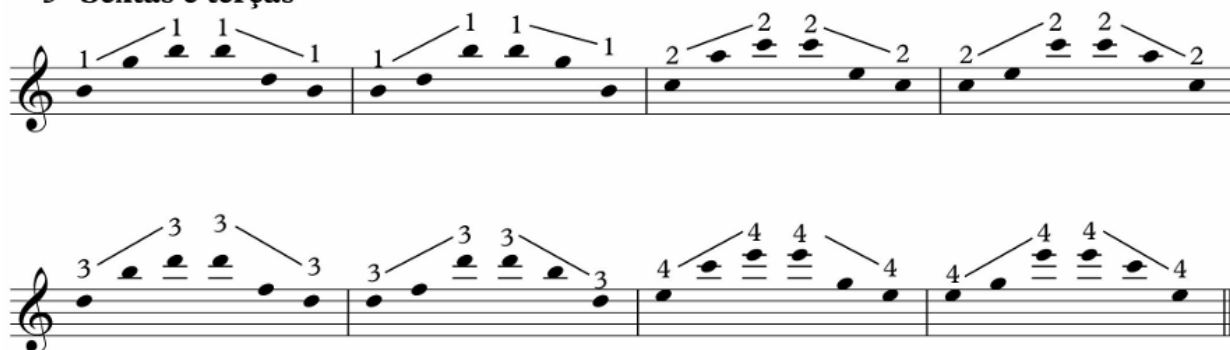


4- Quartas e quintas

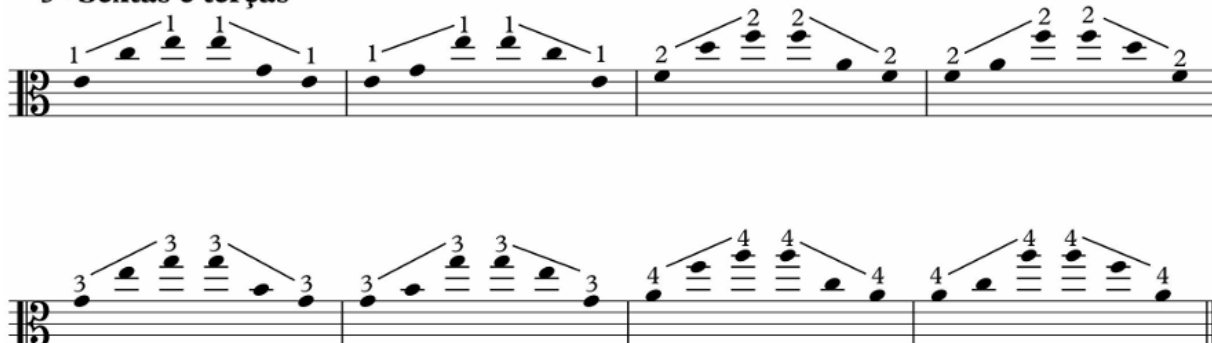


* As mudanças devem ser feitas com apenas um dedo

** Ao final deste exercício, trabalhar também o método "Exercises for change position" de Gaylord Yost

5- Sextas e terças**6- Sétimas e segundas****7- Oitavas****8- Décimas**

5- Sextas e terças



6- Sétimas e segundas



7- Oitavas

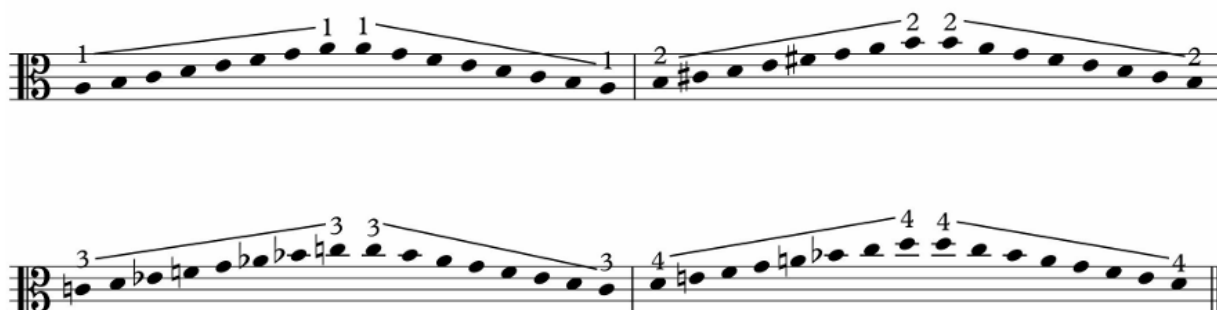


8- Décimas



Corda Sol (G)

1- Tons e semitons



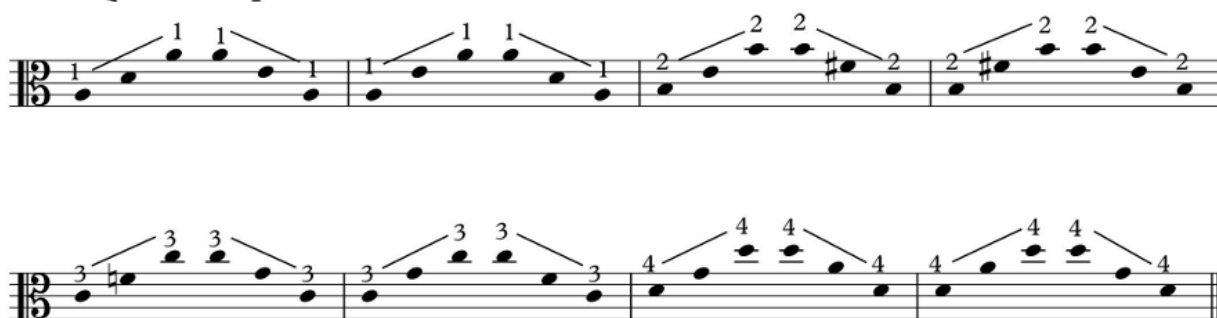
2- Terças menores



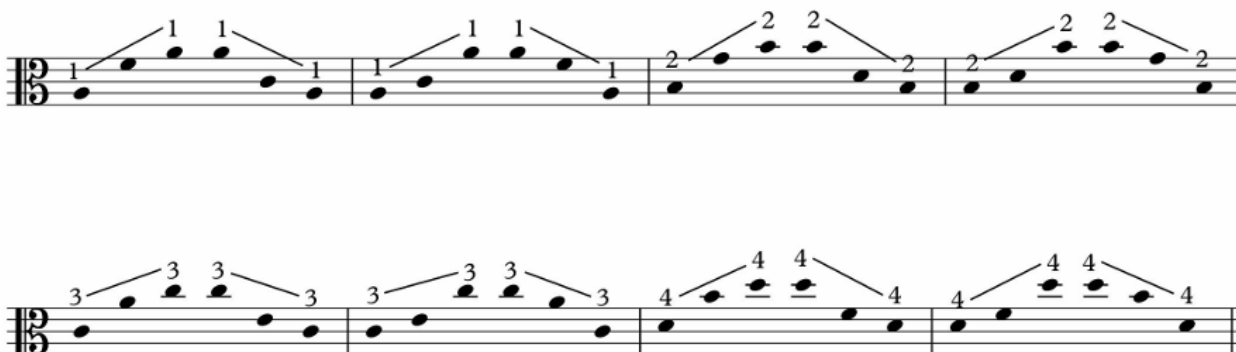
3- Terças maiores



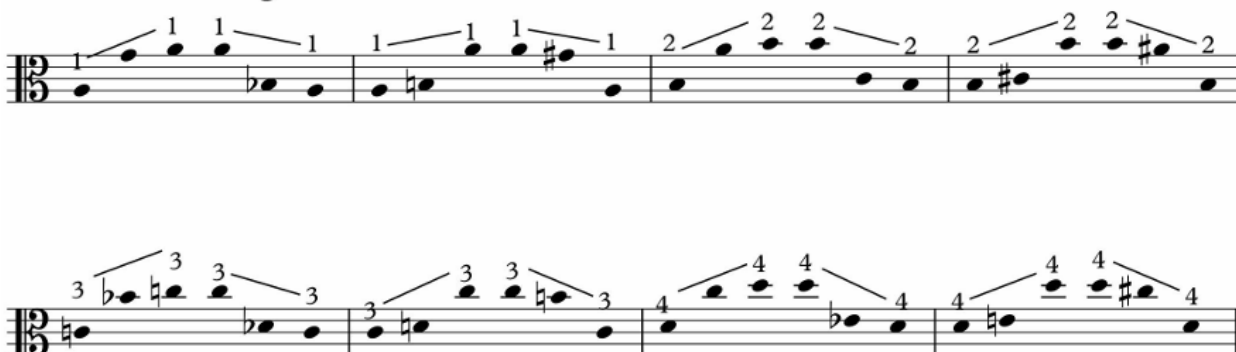
4- Quartas e quintas



5- Sextas e terças



6- Sétimas e segundas



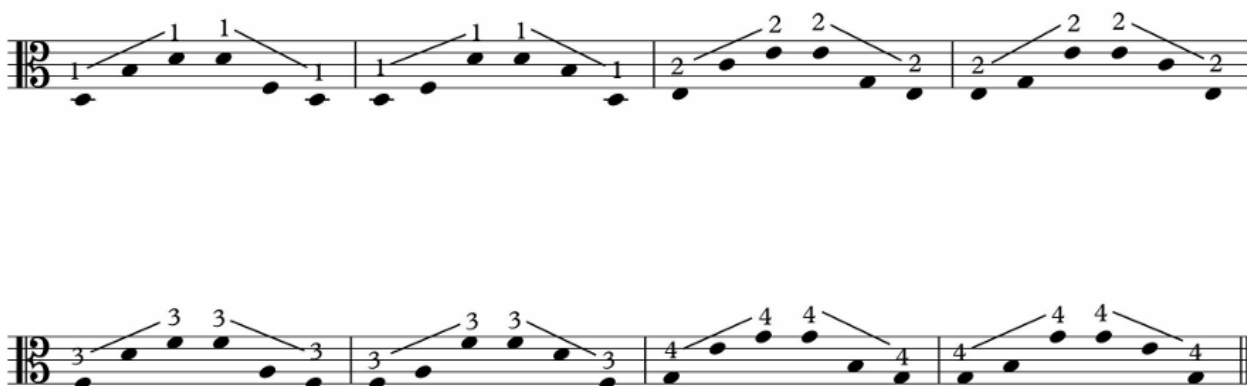
7- Oitavas



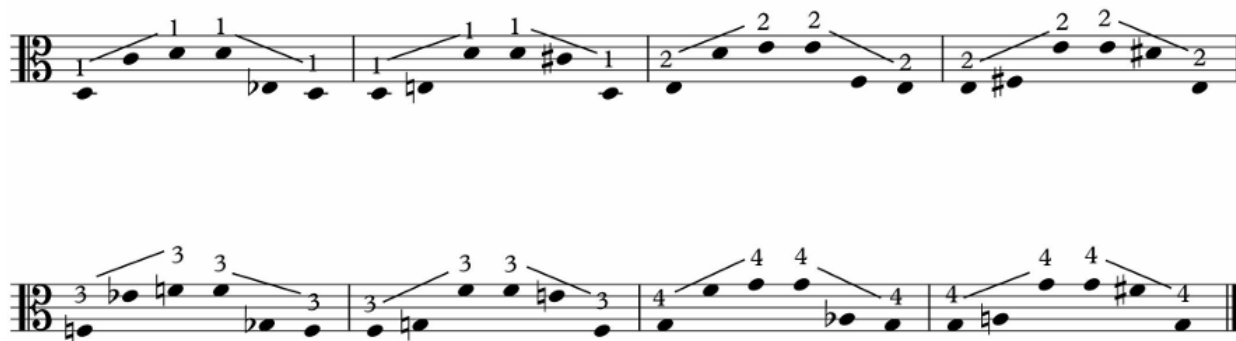
8- Décimas



5- Sextas e terças



6- Sétimas e segundas



7- Oitavas



8- Décimas



Após estes exercícios, Ricardo Kubala recomendava para seus alunos trabalharem também o método “*Exercises for Change of Position*”⁷⁴ de Yost. Esse método é original para violino e o ex-aluno de Ricardo Kubala, Rafael Videira, realizou uma transcrição para viola. Esta transcrição, até 2025, está disponível para compra somente pelo *site* da *Amazon* dos EUA. O original para violino pode ser encontrado gratuitamente no *site* da *International Music Score Library Project* (IMSLP).

⁷⁴ “*Exercícios para mudança de posição*”. Tradução do autor.

ESCALAS EM UMA CORDA

Ricardo Kubala também indicava exercícios de escalas em uma mesma corda, ao explorar as tonalidades maiores e menores de uma escala cromática em um intervalo de oitava. Em outras palavras, na realização das escalas maiores de uma oitava na corda Lá, inicia-se com a corda solta, ao fazer a escala de Lá maior. A tonalidade cromática sequente é Si bemol maior (ou Lá sustenido maior), e assim por diante cromaticamente, até chegar em Lá bemol maior (ou Sol sustenido maior). Após realizar a sequência de escalas maiores, é indicado estudar as menores, ao começar com o Lá menor (corda solta) e seguir o mesmo padrão utilizado nas escalas maiores. Seguem as partituras dessas escalas maiores e menores, com dedilhados de Ricardo Kubala:

Escalas em uma corda: Corda Lá (A)

Escalas Maiores

Lá (A) Si bemol (B $\flat$)

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

Si (B) Dó (C)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Ré bemol (D $\flat$) Ré (D)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Mi bemol (E $\flat$) Mi (E)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Fá (F) Fá sustenido (F $\sharp$)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Sol (G) Lá bemol (A $\flat$)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Escala em uma corda: Corda Ré (D)

Escala Maiores

Ré (D) Mi bemol (E $\flat$)

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

Mi (E) Fá (F)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Fá sustenido (F $\sharp$) Sol (G)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Lá bemol (A $\flat$) Lá (A)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Si bemol (B $\flat$) Si (B)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Dó (C) Ré bemol (D $\flat$)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Escala em uma corda: Corda Sol (G)

Escala Maiores

Sol (G) Lá bemol (Ab)

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

Lá (A) Si bemol (Bb)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Si (B) Dó (C)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Ré bemol (Db) Ré (D)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Mi bemol (Eb) Mi (E)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Fá (F) Fá sustenido (F#)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Escala em uma corda: Corda Dó (C)

Escala Maiores

Dó (C) Ré bemol (D $\flat$)

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

Ré (D) Mi bemol (E $\flat$)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Mi (E) Fá (F)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Fá sustenido (F $\sharp$) Sol (G)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Lá bemol (A $\flat$) Lá (A)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Si bemol (B $\flat$) Si (B)

1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4-4-4 3 2 1 3 2

Escala em uma corda: Corda Lá (A)

Escala Menores

Lá (A) Si bemol (B $\flat$)

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

Si (B) Dó (C)

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

Dó sustenido (C $\sharp$) Ré (D)

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

Mi bemol (E $\flat$) Mi (E)

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

Fá (F) Fá sustenido (F $\sharp$)

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

Sol (G) Sol sustenido (G $\sharp$)

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

Escala em uma corda: Corda Ré (D)

Escala Menores

Ré (D) Mi bemol (E $\flat$)

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

Mi (E) Fá (F)

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

Fá sustenido (F $\sharp$) Sol (G)

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

Sol sustenido (G $\sharp$) Lá (A)

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

Si bemol (B $\flat$) Si (B)

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

Dó (C) Dó sustenido (C $\sharp$)

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

Escala em uma corda: Corda Sol (G)

Escala Menores

Sol (G) Sol sustenido (G#)

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

Lá (A) Si bemol (Bb)

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

Si (B) Dó (C)

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

Dó sustenido (C#) Ré (D)

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

Mi bemol (Eb) Mi (E)

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

Fá (F) Fá sustenido (F#)

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

Escala em uma corda: Corda Dó (C)

Escala Menores

Dó (C) Dó sustenido (C#)

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

Ré (D) Mi bemol (E♭)

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

Mi (E) Fá (F)

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

Fá sustenido (F#) Sol (G)

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

Sol sustenido (G#) Lá (A)

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

Si bemol (B♭) Si (B)

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

ESCALAS CROMÁTICAS EM UMA CORDA

Após as escalas maiores e menores em uma corda, seguem as escalas cromáticas em uma corda. Começa-se com a corda solta e vai até iniciar com o primeiro dedo na 7ª posição da nota do intervalo de oitava diminuta (ou sétima maior), em relação à corda solta. Por exemplo: na corda Lá, a última escala cromática inicia com Sol sustenido (ou Lá bemol) na 7ª posição; na corda Ré, a última escala cromática inicia com Dó sustenido (ou Ré bemol) na 7ª posição; e assim por diante. Os dedilhados descritos a seguir são indicações de Ricardo Kubala:

Escalas em uma corda: Corda Lá (A)

Escalas Cromáticas

Lá (A)



Si bemol (Bb)



Si (B)



Dó (C)



Ré bemol (Db)



Ré (D)



Mi bemol (Eb)



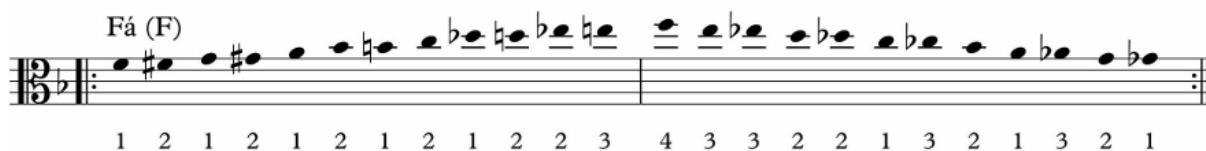
Mi (E)





Escalas em uma corda: Corda Ré (D)

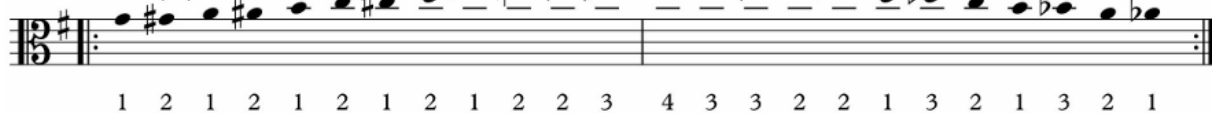
Escalas Cromáticas



Fá sostenido (F#)



Sol (G)



Lá bemol (Láb)



Lá (A)



Si bemol (Bb)



Si (B)



Dó (C)



Ré bemol (Db)



Escalas em uma corda: Corda Sol (G)

Escalas Cromáticas

Sol (G)



Lá bemol (Láb)



Lá (A)



Si bemol (Bb)



Si (B)



Dó (C)



Ré bemol (Db)



Ré (D)



[illegible]

Mi (E)

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

Fá (F)

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

Fá sostenido (F#)

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

Escalas em uma corda: Corda Dó (C)

Escalas Cromáticas

Dó (C)

Ré bemol (D $\flat$)

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

Ré (D)

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

Mi bemol (E $\flat$)

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

Mi (E)



Fá (F)



Fá sustenido (F#)



Sol (G)



Lá bemol (Láb)



Lá (A)



Si bemol (Bb)



Si (B)



ESCALAS EM TRÊS OITAVAS

Ricardo Kubala utilizava o livro “*Carl Flesch Scale System*” para as escalas de três oitavas. Usava, primeiramente, três exercícios em uma corda para escalas: arpejos, terças quebradas e quartas quebradas (as quartas não estão no sistema de Flesch, mas, sim, no de Galamian). Devem ser feitos em sequência, escalas, arpejos, terças quebradas e cromáticas em três oitavas, ao utilizar os dedilhados sugeridos por Flesch. Nas escalas, Ricardo Kubala aplicava também o sistema de aceleração de Galamian (1962). A aceleração de notas em uma mesma arcada se inicia na escala com duas notas ligadas, ou seja, duas notas por arco. Utilizando o metrônomo, por exemplo, a 40 bpm, mantém-se sempre o pulso e aumenta-se o número de notas por ligadura. Em outras palavras, como cada arcada irá ter mais notas e o pulso não se altera, a velocidade das notas aumentam, como descrito nos exemplos a seguir, em Dó maior:

Lentamente (Aquecimento)

1:

2:

3:

4:

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a 3/4 time signature. The second system continues the melody, featuring a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third system shows the melody continuing, with a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The fourth system concludes the piece with a final key signature change to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece is identified as 'The Rose Tree' and is attributed to 'J. S. Bach'.

Os dedilhados descritos a seguir são sugestões de Ricardo Kubala:

Dó (C)

0 2 1 0 1 2 3 4/0 1 2 3 4/0 1 2 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 -

4 - 4 3 2 1 2 1 2 1 0/4 3 2 1 0/4 3 2 1 0 2 1

Ré bémol (D $\flat$)

1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

4 - 4 3 2 1 3 2 1 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2

Ré (D)

1 3 2 1 2 3 4/0 1 2 3 4/0 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

4 - 4 3 2 1 3 2 1 2 1 0/4 3 2 1 0/4 3 2 1 0/4 3 2 1 3 2

Mi bémol (E $\flat$)

1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

4 - 4 3 2 1 3 2 1 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2

Mi (E)

1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

4 - 4 3 2 1 3 2 1 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2

Fá (F)

1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

4 - 4 3 2 1 3 2 1 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2

Fá sostenido (F#)

1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

4 - 4 3 2 1 3 2 1 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2

Sol (G)

Lá (A)



Corda Sol: 1 3 2 1 2 3 4/0 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 -



4 - 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 0/4 3 2 1 3 2

Si bemol (Bb)



Corda Sol: 1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 -



4 - 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2

Si (B)



Corda Sol: 1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 -



4 - 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2

Escala menor

Dó (C)

0 2 1 0 1 2 3 4/0 1 2 3 4/0 1 2 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 -

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

Dó sostenido (C#)

1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

4 3 2 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 - 2 1 3 2

Ré (D)

1 3 2 1 2 3 4/0 1 2 3 4/0 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

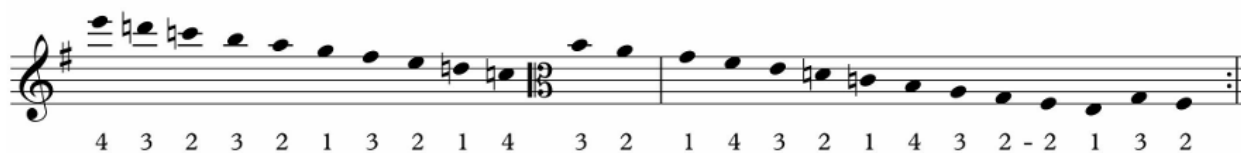
4 3 2 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 - 2 1 3 2

Mi bemol (E♭)

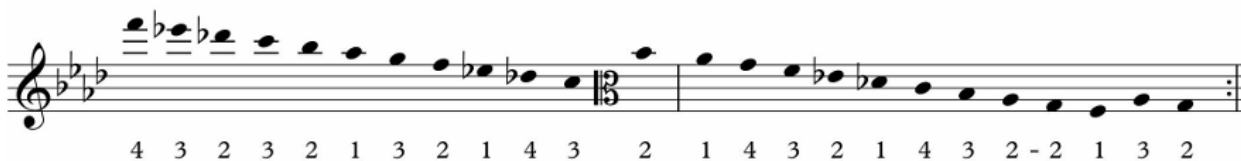
1 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 -

4 3 2 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 - 2 1 3 2

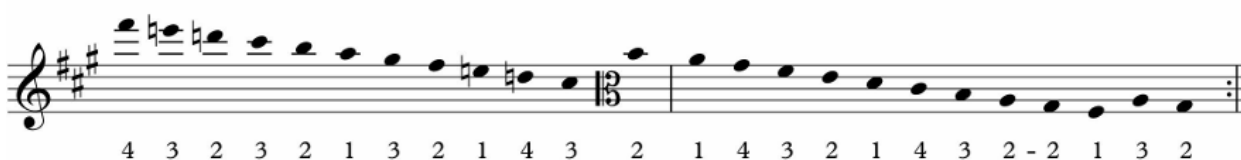
Mi (E)



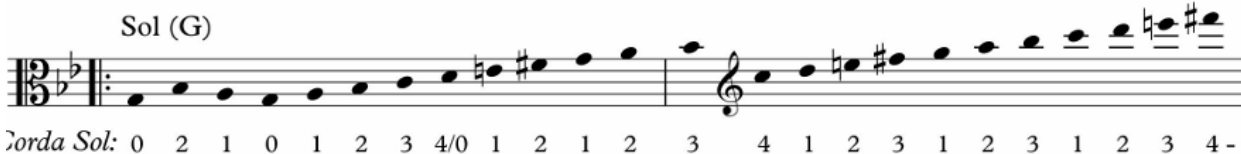
Fá (F)



Fá sostenido (F#)



Sol (G)



Sol sostenido (G#)





Mi bemol (E $\flat$)



* () = Parênteses indicam dedilhados para seguir após o *ritornello*.

Mi (E)



Fá (F)

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

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 - 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

3 2 1 3 2 1 2 1 0 4 3 2 1 2 1 0 4 3 2 1 2 1 0 4 (3)

Fá sustenido (F#)

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

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 - 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

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

Sol (G)

orda Sol: 0 1 2 1 2 3 4 0 1 2 1 2 3 4 0 1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 - 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

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

Lá bemol (Láb)

Corda Sol: 1 2 1 2 3 4 0 1 2 1 2 3 4 0 1 - 1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 - 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

3 2 1 3 2 1 3 2 1 2 1 0 4 3 2 1 2 1 0 4 3 2 1 2 (1)

Lá (A)

Corda Sol: 1 2 - 2 3 4 0 1 2 1 2 3 4 0 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 - 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 0 4 3 2 1 2 1 0 4 3 2 - 2
(1)

Si bemol (Bb)

Corda Sol: 1 2 3 4 0 1 2 1 2 3 4 0 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 - 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

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

Si (B)

The musical score is for the note Si (B) in the key of D major (three sharps). It is written in 3/4 time. The first staff is for the Cello, starting with a repeat sign and a key signature change to D major. The second staff is for the Violin, also starting with a repeat sign and a key signature change to D major. The third staff continues the Violin part, ending with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Corda Sol: 2 3 4 0 1 2 1 2 3 4 0 1 - 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 - 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

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

APÊNDICE B – ENTREVISTAS

Neste Apêndice segue uma série de entrevistas feitas pelo autor - Pedro Henrique de Oliveira Visockas Costa. A primeira entrevista foi realizada por meio do WhatsApp, com a irmã de Ricardo Lobo Kubala, Renata Lobo Kubala.

Entrevista com Renata Lobo Kubala, via WhatsApp, em 19 de abril de 2025.

19/04/2025 17:09 - Pedro Visockas: Olá Renata, boa tarde, tudo bem?

Sou Pedro Visockas, violista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e professor substituto de viola da Unesp.

Fui orientando do Ricardo, seu irmão, durante meu mestrado, e atualmente estou terminando meu doutorado na Unesp, com orientação do Luiz Amato. Minha tese fala sobre os exercícios pra viola que o Ricardo passava para os alunos. Esses exercícios são ótimos, dei aulas na Unesp para a classe do Ricardo e atestei o quão eficientea eles são.

Na tese estou escrevendo um pouco sobre a vida do Ricardo citei seus pais.

Encontrei a data de nascimento e morte do Zygmunt (1943-2007), mas não consigo achar da sua mãe, Lina Maria Lobo Kubala. Vc poderia, por gentileza, me dizer o ano de nascimento e morte da sua mãe?

Muito obrigado!

Abraços,

Pedro

19/04/2025 18:37 - Renata Lobo Kubala: Olá Pedro,

Passo a informação sobre minha mãe com muito prazer: 26.04.1939 - 23.12.1990

Fico feliz em saber que o método/ exercícios do Ricardo continuam a ajudar e cumprir sua função.

Gostaria muito de ter acesso a sua tese quando for possível.

Estou disponível para ajudar com o que precisar sobre minha família.

Boa sorte e feliz Páscoa,

Renata.

19/04/2025 18:43 - Pedro Visockas: Nossa Renata, muito obrigado!!!!

19/04/2025 18:46 - Pedro Visockas: Desculpa minha exaltação, mas é que estava difícil conseguir esses dados. Te agradeço demais!

Com certeza irei te mandar a tese quando ficar pronta. Tenho um enorme carinho pelo Ricardo e me sinto muito honrado em poder continuar um pouco do trabalho dele.

Como vc. ofereceu, gostaria de perguntar, o Ricardo começou no clarinete, certo? Vc. saberia me dizer com que idade ele começou? Ele tocou clarinete na Orquestra Jovem Municipal, certo? E com que idade ele mudou para viola?

Muito obrigado e feliz páscoa!

19/04/2025 19:11 - Renata Lobo Kubala: Oi! Começou com piano (com minha avó) e depois só clarineta com o professor Botelho. E sim, tocou na Municipalzinha (que virou Experimental depois). Apaixonou-se pela viola quando tocou o trio de Brahms com um violista e pianista no festival de Teresópolis. Acho que tinha 15 quando mudou. Foi bem radical. Incrível ter conseguido bolsa para Berlim poucos anos depois. Posso tentar achar umas fotos/ dados para confirmar exatamente que ano que ele passou para viola.

19/04/2025 19:18 - Pedro Visockas: MUITO OBRIGADO!

20/04/2025 09:59 - Renata Lobo Kubala: É um prazer te ajudar.

As outras entrevistas foram desenvolvidas junto a ex-alunos de Ricardo Lobo Kubala - Giovanni Barbosa Melo, Flórence Suana, Nicoli Correa Martins, Rafael Videira, Francismar Augusto Ramos Silva e Bárbara de Souza – as questões e algumas discussões foram feitas via WhatsApp, em um grupo que esses entrevistados mantêm, e as respostas foram enviadas via e-mail.

Mensagem enviada, em 20 de fevereiro de 2025, via WhatsApp, com o pedido de informações sobre os exercícios e técnicas ensinados e trabalhados por Ricardo Kubala.

20/02/2025 14:53 - Pedro Visockas:

Queridos colegas, boa tarde!

Estou chegando num momento especial da minha pesquisa sobre o Ricardo Kubala, onde abordo sobre as aulas deles.

Por favor, peço para quem puder me escrever um email contando um pouquinho de como eram as aulas com o Ricardo. O que ele abordava, se tinha uma linha de ensino (por exemplo, sempre via escala, ou mudança de posição ou sonoridade). Se ele passava algum método, ou algum exercício (tipo sevcik ou schradieck).

Importante conter o período que vc foi aluno dele (tipo, Unesp, 2010 a 2014, ou USP Ribeirão - 2006 a 2008).

Gostaria de ter isso até o meu exame de qualificação que será no final de março.

Não precisa ser um email grande (se empolgar em escrever, tudo bem), mas o importante é contar sobre as aulas.

Ficaria muito agradecido, será uma fonte rica para a pesquisa.

Desde já, muito obrigado!

Meu email é: pedro@visockas.com.br

Discussões no grupo de WhatsApp entre os dias 21 de fevereiro de 2025 e 01 de março de 2025.

21/02/2025 15:09 - Pedro Visockas: IMG-20250221-WA0034.jpg (arquivo anexado)

Pessoal, uma pergunta, neste exercício, o Kubala pedia para diminuir o tempo do metrônomo. Mas como era exatamente? Devia fazer os 5 compassos num metrônomo e depois fazer de novo desacelerando ou a cada repetição vai desacelerando?

21/02/2025 15:12 - Guilherme de Carvalho (viola): Para mim, a forma como me explicou era para ir reduzindo gradativamente, não metricamente tão preciso com ritornellos. Era para ir reduzindo a cada arcada, até chegar no máximo de tempos possível por arcada.

Ele dizia brincando "tem recordistas" rsrs.

21/02/2025 15:13 - Pedro Visockas: hahaha, obrigado!!

21/02/2025 15:46 - Pedro Visockas: Aproveitando...

21/02/2025 15:47 - Pedro Visockas: IMG-20250221-WA0035.jpg (arquivo anexado)

Neste exercício, ele falava alguma coisa sobre a posição do pulso - por exemplo: se deveria ser reto ou se podia "quebrar"?

E sobre o movimento dos dedos da mão direita ao pousar o arco na corda? Ele falava algo?

21/02/2025 15:48 - Guilherme de Carvalho (viola): Sim. Para ele, no talão, o pulso poderia quebrar um pouco sim.

21/02/2025 15:51 - Pedro Visockas: Obrigado!

23/02/2025 22:34 - Pedro Visockas: Olá pessoal, boa noite!

Uma pergunta, além desses exercícios, o Kubala passava outros?

23/02/2025 22:34 - Pedro Visockas: Exercícios de corda solta.pdf (arquivo anexado)

Exercícios de corda solta

28/02/2025 16:12 - Pedro Visockas: Olá pessoal, tudo bem?

Gostaria de perguntar uma coisa sobre o Kubala pra vcs.

Pelo que estou vendo, quando se começava a fazer aulas com ele, normalmente ele tinha um sistema de passo a passo de ensino que começava com:

1) sons filé - trabalho de corda solta

depois passava para

2) Ysaye - exercícios pré-escala

daí

3) Escalas em uma corda, depois escalas de 3 oitavas (Flesch com aceleração do Galamian)

daí

4) Mudança de posição (Yost e Sevcik).

daí ele passava estudos (Mazas e Kreutzer) onde se aplicava o que trabalhou.

Foi assim com vcs?

Se sim, poderiam me dar um ok? Se não, o que ele fazia de diferente?

28/02/2025 17:08 - Rafael Videira: Me parece correto, com a minha experiência! Foi daí que me veio a ideia de transcrever o Yost.

28/02/2025 17:37 - Francismar Augusto: Pra mim foi assim tbm.

28/02/2025 20:52 - Washington Couto (viola): Comigo foi por aí tbm, só não fiz esse Ysaye pré escalas.

28/02/2025 20:55 - Flórence Suana: Pra mim a “ordem” foi completamente diferente.

28/02/2025 21:26 - Pedro Visockas: Como foi?

01/03/2025 05:06 - Vitor Coelho (viola): Pra mim também. Não fiz o Ysaye. Fiz exercícios de som filé em um e dois arcos por nota, alguns golpes de arco, notas curtas no talão e na ponta e martele nas escalas. Eu já tinha iniciado o Mazas Kreutzer.

01/03/2025 06:42 - Francisco Darling Lopes (viola): Bom dia gente.

Pedro, comigo foi mais ou menos isso que ele 'quis fazer'...

Eu tinha mudado a pouco tempo do violino para viola. Daí tudo que ele me passava eu já tinha feito no violino e trazia comigo todos os problemas do violino, potencializados pelas peculiaridades da viola. Os primeiros anos foram bem difíceis de parte à parte. Daí surgiu a ideia dele de introduzir um material completamente novo pra mim. Os estudos da Lilian Fuchs e Hoffmeister. A partir desta experiência surgiu a curiosidade sobre esse material didático exclusivo pra viola e acabou se tornando minha dissertação. Sei que ele fez o mesmo com outros alunos, só não sei se fui o primeiro. Já em termos de repertório, ele conduziu tudo nos primeiros anos, lá pelo terceiro ano eu comecei a propor coisas diferentes e ele sempre esteve aberto à novas possibilidades.

01/03/2025 07:21 - Gabriel Squizzato: PTT-20250301-WA0003.opus (arquivo anexado)

01/03/2025 07:21 - Gabriel Squizzato: IMG-20250301-WA0004.jpg (arquivo anexado)

01/03/2025 07:22 - Gabriel Squizzato: IMG-20250301-WA0005.jpg (arquivo anexado)

01/03/2025 07:22 - Gabriel Squizzato: IMG-20250301-WA0006.jpg (arquivo anexado)

01/03/2025 07:22 - Gabriel Squizzato: IMG-20250301-WA0007.jpg (arquivo anexado)

01/03/2025 09:09 - Flórence Suana: Eu tenho os diários tbm! Boa ideia!

01/03/2025 09:09 - Flórence Suana: Vou dar uma procurada aqui!

01/03/2025 09:21 - Pedro Visockas: Que maravilha, gente! Muito obrigado!!

01/03/2025 09:21 - Pedro Visockas: Vou ver tudo com calma.

Respostas de Giovanni Barbosa Melo, via e-mail, nos dias 20 de fevereiro de 2025, 29 de abril de 2025 e 11 de maio de 2025.

----- Forwarded message -----

De: Giovanni Barbosa Melo <gb.melo@unesp.br>

Date: qui., 20 de fev. de 2025 às 11:52

Subject: Re: Aulas com o Prof. Ricardo Kubala

To: Pedro Visockas <pedro@visockas.com.br>

Olá, Pedro. Bom dia!

Durante minha graduação, o professor Ricardo sempre trabalhou a técnica comigo. Pelo que percebia, o objetivo era conectar o que eu aprendia sobre a mecânica dos movimentos necessários para tocar bem a viola e a aplicabilidade disso no repertório. Ele me ensinou vários exercícios de forma verbal; alguns eram preparatórios e introdutórios para depois avançarmos aos métodos e estudos isolados, enquanto outros eram um aprofundamento em algum assunto desenvolvido por um estudo específico. Exemplos disso são o "Schema", um exercício de articulação da mão esquerda que introduzia o estudo de Schradieck ou Sevcik, Op. 1, mais adiante, e o desenvolvimento do estudo número cinco dos 42 estudos de Kreutzer, onde o objetivo era visitar as diversas posições do instrumento de forma isolada. Isso talvez otimizasse o tempo necessário para tocar todas as posições seguindo um método específico, como Hans Sitt ou algo semelhante. Além de toda a parte mecânica e técnica que trabalhávamos, nosso objetivo sempre foi prestar muita atenção na produção de som do instrumento. Não raro eu ouvia que o diferencial de um bom violista era ter um som bonito. A afinação era um requisito obrigatório, mas para ter noção se estava afinado ou não, uma boa produção de som é essencial. "Toca sempre com a crina cheia e seja expressivo; ser expressivo é colocar o som para fora do instrumento". Eu sempre ouvia isso em aula e realmente fez diferença na minha forma de pensar sobre o estudo da técnica hoje em dia.

Alguns dos exercícios que ele passava verbalmente eu acabei digitalizando por dificuldade minha em entender o esquema sem ter algo visual. Mas acho que até isso tinha um motivo: não ter algo escrito faz com que prestemos muito mais atenção nos movimentos e no resultado sonoro do que no registro da partitura em si. Lembro-me de uma vez em que mostrei a ele alguns dos exercícios

escritos e ele comentou que seria interessante ter esse material para as pessoas que talvez tivessem um pouco de dificuldade em entender a proposta de algum exercício sem o registro escrito.

Outra coisa muito bem trabalhada durante meu curso foram as escalas. Ele me mostrava que a escala não era apenas para estudar afinação; isso é apenas um dos objetivos. Com o passar do tempo, a afinação melhora e você pode trabalhar muitos outros aspectos da técnica, como articulação dos dedos, golpes de arco etc.

Uma vez, ele me passou um sistema de dedilhados para que eu pudesse visitar todas as tonalidades de escalas durante meu dia de estudos; até hoje uso esse material.

Enfim, se for do seu interesse, posso disponibilizar os arquivos que produzi durante minha graduação com ele. Eles me ajudaram e continuam me ajudando muito no dia a dia com o instrumento.

Espero que esta resposta tenha sido útil.

Abraço,

Giovanni Melo.

----- Forwarded message -----

De: Giovanni Barbosa Melo <gb.melo@unesp.br>

Date: ter., 29 de abr. de 2025, 13:44

Subject: Enviando por email Exercicios de corda solta - Partitura completa_114410.pdf

To: Pedro Henrique De Oliveira Visockas Costa <pedro.visockas@unesp.br>

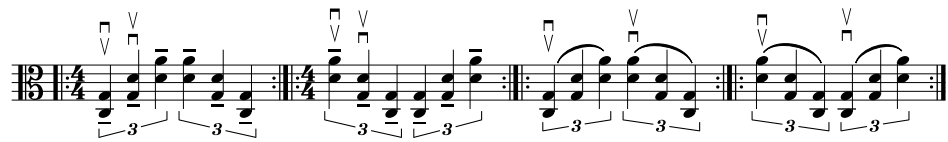
Olá, Pedro... Boa tarde.

Segue em anexo alguns exercícios de corda solta que trabalhávamos com o professor Ricardo na graduação. Cada um deles trabalha a consciência de quantidade de arco e de distância entre as cordas da viola, assim como a curvatura do cavalete, habilidades necessárias para um bom controle de arco e produção de som.

Resolvi registrar em partitura para ficar mais fácil de compartilhar com os colegas.

Abraço,

Giovanni Melo



----- Forwarded message -----

De: **Giovanni Barbosa Melo** <gb.melo@unesp.br>

Date: dom., 11 de mai. de 2025 às 11:49

Subject: Sistema de dedilhados para estudo de escalas

To: Pedro Henrique De Oliveira Visockas Costa <pedro.visockas@unesp.br>

Olá, Pedro. Bom dia...

Seguindo nossas conversas sobre a dinâmica das aulas da graduação, gostaria de compartilhar com você como o professor Ricardo me apresentou os dedilhados para estudo de escalas.

A foto anexada ao email é de uma folha que o professor Kubala me entregou, com os dedilhados a partir das cordas Sol. Ele achava interessante começar algumas escalas na corda Sol para se assemelhar a situações presentes no repertório, onde começar uma sequência na corda Dó, como a maioria dos métodos sugerem, não seria tão funcional.

Seguindo uma lógica própria, digitalizei os dedilhados todos em um documento Word, anexado também a este email, para facilitar a consulta. Anexe ao final os dedilhados para as escalas cromáticas. Estes ele me passou verbalmente em aula.

Espero que seja inteligível e útil para sua pesquisa.

Abraço!

Sol M $\overset{G}{0} \overset{D}{1} \overset{A}{2} 3 0 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 4 4 2 2 1 2 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2 1 0 3 2 1 0$

Sol m $(0 1 2 3 0 1 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4) 4 3 2 3 2 1 3 2 1 2 (1 4 3 2 1 2 1 0 3 2 1 0)$

LA M $\overset{G}{1} \overset{D}{2} \overset{A}{3} 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 4 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1$
 (LA m $\overset{D}{0} \overset{A}{2} 1 0 3 2 1 0 3 2 1$)

Sol#m $(1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4) 4 3 2 3 2 1 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 2 1$
 LA m $\overset{D}{0} \overset{A}{2} 1 0 3 2 1$

→ Sol M

→ Sol m

→ Sol M

→ Sol m

Esquema de escalas para estudo diário

Reg. Giovanni Melo

Escala em uma só corda:

Modo maior: 0 1 2 3-1 2 3 4 3 2 1-3 2 1 0

1 2 3-1 2 3 4 5 4 3 2 1-3 2 1

Modo menor: 0 1 2 3-1 2 3 4 3 2 1-3 2 1 0

1 2-1 2-1 2 3 4 3 2-3 2 1-2 1

Cromática: 0 1-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2 3 2 1-3 2 1-3 2 1 0

1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-2 3 4 3-3 2-2 1-3 2 1-3 2 1-1

Escala em 3 oitavas no modo maior:

C: 0 1 2 3 (4/0) 1 2 3 (4/0) 1 2-1 2 3 4 1 2-1 2 3 4 5 4 3 2 1-2 1-2 1
(0/4) 3 2 1 (0/4) 3 2 1 (0/4) 3 2 1 0

C#-F#: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2-1 2 3 4 1 2 3-1 2 3 4 5 4 3 2 1-3 2 1-2 1
4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

G: 0 1 2 3 (4/0) 1 2-1 2 3 4 1 2 3-1 2 3-1 2 3 4 5 4 3 2 1-3 2 1-3 2 1
4 3 2 1-2 1 (0/4) 3 2 1 0

Ab-B: 1 2 3 (4/0) 1 2 3-1 2 3 4 1 2 3-1 2 3-1 2 3 4 5 4 3 2 1-3 2 1-3 2
1 4 3 2 1-3 2 1 4 3 2 1

5= extensão do 4º dedo. Hífen (-) = mudança de posição. Dedos entre parênteses significa a possibilidade de uso de um dos dois dedos dependendo da tonalidade.

Corda Dó Corda Sol Corda Ré Corda Lá

Resposta de Rafael Videira, via e-mail, no dia 20 de fevereiro de 2025.

----- Forwarded message -----

De: **Rafael Videira** <rrvideira@gmail.com>

Date: dom., 20 de fev. de 2025 às 14:48

Subject: Fwd: Informação sobre exercícios pra mão esquerda

To: Pedro Visockas <phovcl@gmail.com>

Cc: Pedro Visockas <pedro@visockas.com.br>

Oi, Pedro -- Veja os emails e o anexo abaixo.

Abraço,

Rafael

--

Rafael Videira, DMA

Violist – Violin & Viola Instructor – Conductor

Youth Orchestra Conductor & Elementary String Project II Instructor – Albuquerque Youth Symphony (AYS)

Director of Orchestras – Manzano High School

www.RafaelVideira.com

----- Forwarded message -----

From: **Ricardo Lobo Kubala** <ricardo.kubala@unesp.br>

Date: Tue, Jul 30, 2019 at 2:32 PM

Subject: Re: Informação sobre exercícios pra mão esquerda

To: Rafael Videira <rrvideira@gmail.com>

Oi, Rafael.

É material do Giuranna. Acho que você encontra esse – e outros exercícios do Giuranna – em:

https://www.amazon.com/dp/1590952766/ref=cm_sw_r_wa_api_i_Sc2fDbQ3N0FX1

Abra

Em ter, 30 de jul de 2019 às 12:52, Rafael Videira <rrvideira@gmail.com> escreveu:

Olá, professor, como vai?

De onde vem o exercício que escaneei (em anexo)? Eu o achei em meio aos meus materiais que estudei com o sr. e gostaria de saber a origem.

Muito obrigado,

Rafael

Schema $\frac{1}{2}$ Ton Halb und Ganz Ton Triller Übungen

5te Lage
Beginnen
oder auf Klagegedt

VIB nach hinten

auch als triller: doppelt so schnell

etc.

Intonation: Halb und ganz Töne unterscheiden
 Mit Ganzem Bogen und gesundem Klang spielen
 VIB locker aus dem Handgelenk
 Finger auf d. Saite liegen lassen

Resposta de Flórence Suana, via e-mail, no dia 25 de fevereiro de 2025.

----- Forwarded message -----

De: Flórence Suana <florencesuana9@gmail.com>

Date: ter., 25 de fev. de 2025 às 18:46

Subject: Minha experiência com exercícios de arco do Kubala - Florence

To: <pedro@visockas.com.br>

Oi, professor,

Fui aluna do Ricardo Kubala de 2017 a 2020. Vou falar algumas coisas que ele falava:

Movimento do pincel

Movimento da embreagem

Movimento do infinito

Collé

Cordas duplas

Vamos então começar pelas cordas duplas, porque eu acho que é o princípio de tudo que ele falava. Sempre com som bonito e pronúncia (dicção). Isso é uma coisa muito interessante, porque a importância que ele dava à dicção veio do clarinete, instrumento que ele tocou antes de tocar viola. Ele dizia que no clarinete havia pronúncia, dicção em cada tipo de articulação, por exemplo "p", "c", "t". No estudo das cordas soltas ele sempre pedia que fizessemos pensando em alguma consoante.

Ele orientava a movimentação do corpo como uma “onda”, inclusive criticava o movimento vertical de cima para baixo do instrumento. Recomendava que o movimento do corpo deveria acompanhar o movimento do arco. Exercícios que ele propunha:

Arcada com notas de 4 tempos, sempre em cordas duplas com som constante;

Arcada com notas de 4 tempos com crescendos e diminuendos bem calculados no manejo do arco; Aumentar progressivamente os tempos dentro do mesmo arco (começava com 4 tempos, depois 5, 6... etc) para a execução dos mesmos exercícios com o arco cada vez mais lento, sempre dentro das possibilidades do aluno;

Sobre o movimento de troca de direção do arco, o movimento deveria partir sempre do “grupo maior”, da parte maior do corpo (no caso, o conjunto ombro, braço e antebraço), o que permite o

movimento do “infinito” (o símbolo ∞). Traduzindo: na metade inferior do arco, a arcada para baixo acontece com o cotovelo um pouco mais baixo e a arcada para cima com o cotovelo um pouco mais alto. Para que isso aconteça de forma harmoniosa, os dedos da mão direita devem estar flexíveis, fazendo o movimento do “pincel” (ele imaginava um movimento de pintura de cima para baixo e de baixo para cima, com as cerdas flexíveis do pincel em analogia com os dedos). Para que o resultado seja bom, o conjunto braço, antebraço, cotovelo e mão devem atuar em conjunto no movimento.

Outra analogia para a execução da troca da direção do arco estava no movimento da “embreagem”. Para a troca de marcha num carro, é necessário pisar no pedal da embreagem, a velocidade do carro diminui um pouco e volta ao normal depois da troca, suavemente. Traduzindo para o movimento do arco, a velocidade do arco deveria ser reduzida e a pressão levemente aumentada perto da troca de direção, voltando ao nível inicial após a mudança de direção.

Outro conceito utilizado era o “collé”, com o exercício que ele chamou de “plá-plum”. Devíamos tocar notas curtas usando o movimento dos dedos, sempre grudando o arco na entrada, em todas as regiões do arco. O outro exercício era fazer a arcada (nota bem curta) para baixo bem no talão e para cima bem na ponta, sem deixar o movimento do arco no ar ficar desordenado. E depois ao contrário, arcada para cima bem no talão e arcada para baixo bem na ponta.

Outro exercício, que ele chamou de “pá!”, era para lidar com a minha dificuldade de vibrar em notas rápidas. O exercício deveria ser feito na “viola invisível” primeiro, combinando o movimento de braço direito do “collé” com o movimento de vibrato rápido do braço esquerdo e ao mesmo tempo falando bem forte a sílaba “pá”. Depois, o exercício deveria ser feito na viola, conciliando o ataque “pá!” com o vibrato, sem demorar para iniciar o vibrato, já iniciando no começo da nota.

Outra analogia que ele utilizava era a da “espiral” ou “olho do furacão”. Quando eu me deparava com a estagnação ou por vezes o retrocesso no processo de aprendizagem, ele me dizia que a construção de qualquer conhecimento se dá em forma de espiral, com um ponto de início que aglutina elementos como um furacão e que esse ponto tem muitas ramificações. Isso me ajudava a ter mais paciência com o meu processo. Ele recomendava alguns livros, como “O jogo interior de tênis” e “A preparação do ator”, que tive oportunidade de ler. O livro “Rápido devagar” ainda não li, mas ele me recomendava por conta do meu imediatismo. Ele conhecia a minha trajetória, que eu havia começado a estudar tarde e me aconselhava a pensar no “devagar” para a construção de

bases sólidas, mas também no "rápido" no que dizia respeito aos objetivos, mas chamava atenção para o fato de que essa pressa podia ser contraproducente.

Eu gostava muito de ter aula com ele e ele era um professor muito perceptivo, captando as particularidades e interesses de cada aluno e usando isso no relacionamento. Por exemplo, comigo ele costumava falar de séries e livros e sei que com outros alunos falava de esportes e outros assuntos.

Resposta de Nicoli Correa Martins, via e-mail, no dia 27 de fevereiro de 2025.

----- Forwarded message -----

De: Nicoli Martins <nicolimartins1@hotmail.com>

Date: qui., 27 de fev. de 2025 às 20:16

Subject: Exercícios Kubala

To: Pedro Visockas <pedro@visockas.com.br>

Oi, Pedro, vou tentar explicar um pouco sobre os exercícios para mão direita do Kubala. Ele sempre dizia que devemos usar o arco todo, até o bem extremo do talão e reforçava que deveríamos estar bem à vontade no talão (normalmente nós fugimos dessa região). Ele nos orientava a usar o “collé” para os ataques e no movimento do arco todo. No movimento do arco todo, ao nos aproximarmos do talão, deveríamos desacelerar a velocidade e antecipar o movimento do cotovelo (o Kubala pensava no geral, o cotovelo na altura da corda).

No caso, baixando a altura do cotovelo, com os dedos acompanhando, como uma espécie de “nadadeira”. O objetivo é que não houvesse interrupção do som no momento da troca de arcada.

Outro ponto trabalhado por ele era a movimentação do corpo todo, que deveria acontecer de forma horizontal e nunca vertical (acompanhando a arcada). O corpo deveria ficar com o peso bem distribuído sobre os dois pés,

permitindo um balanço suave. Ele reforçava que se desejássemos tocar com mais som, deveríamos usar mais o movimento horizontal do corpo (de um lado para o outro), e não vertical. O estudo do “collé” visava a movimentação dos dedos da mão direita, mas a aplicação no momento da troca de arcada deveria se dar de modo harmonioso, com os dedos se movimentando de forma passiva (não ativo, o movimento ser consequência) para se ajustar ao movimento do braço e cotovelo.

Os exercícios de “collé” na escala deveriam ser executados da seguinte forma:

- 1) No talão, notas curtas e separadas, trabalhando o movimento dos dedos de forma ativa;
- 2) No talão, notas mais longas e conectadas entre si;
- 3) Ligando de 2 em 2 notas, usando o arco todo e sempre utilizando as cordas soltas para trabalhar a conexão do som também nas trocas de corda;

Ele também utilizava o Sevcik nº 6, um estudo com muitas variações, para a aplicação dos exercícios. Ele pedia para fazer os exercícios de maneira lenta, não somente rápida (a tempo), para podermos perceber e entender o movimento que estamos fazendo.

Em todos os exercícios, tanto na escala como no estudo de Sevcik, a busca deveria ser sempre pelo som mais bonito possível e a execução sempre de forma musical. Ele dizia que temos 4 instrumentos diferentes para tocar, pois cada corda da viola tem sua peculiaridade e dificuldade a ser trabalhada (cada uma com seu peso e velocidade do arco, por exemplo). O Sevcik Op. 3 eu fiz inteiro com ele duas vezes, pois ele sempre focava na questão do arco e do som.

Nicoli Correia Martins

Aluna de 2015 a 2019 com Ricardo Kubala na Unesp.

Resposta de Francismar Augusto Ramos Silva, via e-mail, no dia 09 de maio de 2025.

----- Forwarded message -----

De: **Francismar Augusto** <francismar.ars@gmail.com>

Date: sex., 9 de mai. de 2025, 19:27

Subject: exercício "Esquema"

To: <pedro.visockas@unesp.br>

Tive contato com esse exercício pela primeira com o professor Bruno Giuranna, e tanto ele quanto o Ricardo Kubala tinham muito apreço e davam muita atenção para a forma da mão, para termos consciência sobre afinação e "mapeamento" do espelho, para termos consciência de onde nossa mão está e como os tons e semitons se configuram nessa posição. O exercício é para treinar articulação dos dedos em posições altas, mudando onde está o semitom, alternando as formas de mão:

Começa na quarta posição, e articula com todos os dedos separados: la si dó# re# depois desce o quarto dedo para próximo ao terceiro: la si dò# re

da terceira vez desce o terceiro dedo: la si do re

e pra fechar desce o segundo: la sib do re na próxima vez, o dedo que vai descer é o primeiro, criando novamente a forma com todos os dedos separados, mas agora começando com lab (sol#).

E assim vai descendo até a primeira posição, com re mib fab solb lab.

A ideia do exercício é treinar articulação começando em posições altas, pensando sempre onde está o semitom (se ele existe).

Outra provocação que o professor Ricardo Kubala fazia era para não começar todas as vezes somente na quarta posição, mas em alguns dias começar na sétima, na sexta; enfim, em posições mais altas. Essas provocações eram recorrentes nas aulas com ele, pois ele tinha o pensamento de "nos tirar da zona de conforto" ao tocar, para que as posições altas se tornassem habituais e não fossem mais um problema. Por exemplo, iniciando as escalas de três oitavas no agudo, ao invés de na nota mais grave.

O professor Ricardo tinha muitas conversas comigo, e acredito que com o restante da classe também sobre conceitos de "mindfulness", meditação e meios de tornar a performance menos "aterrorizante". Ele sempre recomendava a leitura de um livro, "The Inner Game of Tennis", de W.

Timothy Gallway, que traz reflexões sobre como se preparar para momentos de estresse performático.

Resposta de Bárbara de Souza, via e-mail, no dia 11 de maio de 2025.

----- Forwarded message -----

De: **Bárbara de Souza** <babiviolista@yahoo.com.br>

Date: dom., 11 de mai. de 2025 às 13:44

Subject: relato Ricardo Kubala

To: pedro@visockas.com.br <pedro@visockas.com.br>

Oi, Pedro, tudo bem?

Finalmente meu relato, desculpe a demora. Espero que ainda seja útil.

Como eu estou sem meus caderninhos, muita coisa é só lembrança mesmo... mas eu espero que algo seja útil! Em algum momento mais pra frente, se você ainda for adicionar algo à tese posteriormente, ou até por curiosidade, eu posso mandar fotos das anotações dos caderninhos.

RELATO

Eu fui aluna do Ricardo Kubala de 2007 a 2015.

De 2007 até 2011 eu tive aulas particulares na casa dele. Eu ainda estava na escola, tinha 13 anos quando comecei a fazer aula com ele, então esse foi o período de consolidar coisas mais básicas e fazer a preparação para a UNESP.

De 2012 até 2015 foram meus 4 anos de bacharel na UNESP - lá ele foi, além de meu professor de viola, meu professor de música de câmara, meu orientador de iniciação científica por 2 anos, orientador de TCC e professor de uma optativa (que infelizmente não teve muitos alunos na minha época), que era sobre a literatura/pedagogia dos instrumentos de corda, em que ele compartilhava literatura sobre a história dos métodos pra violino/viola, evolução do instrumento/modo de tocar, muito interessante.

Sobre conteúdo de aula em si, escrevo abaixo alguns exercícios/conteúdos que eram constantemente abordados.

- exercícios de corda solta: com metrônomo, pensando em 4. Usando espelho para estudar. Arco inteiro por 4 tempos. Também fazia com arco inteiro (do talão pra ponta), depois 2x metade superior (2 tempos), arco inteiro (ponta pro talão - 4 tempos), 2x metade inferior (2 tempos) e repetia-se esse padrão. Era importante manter a velocidade constante do arco e

fazer as trocas de direção de forma suave/imperceptível. Eu tinha dificuldade em tocar “dentro da corda”, então ele sempre me lembrava de pensar no peso do braço/cotovelo para tocar.

- exercícios de collet: aqui minhas memórias se misturam sobre o que foi do Kubala e o que era da professora que eu tive em Amsterdam depois. Mas eu me lembro de fazer exercícios de collet com ele, usando movimento dos dedos e o collet ser o início do som, o “K” para começar as notas.
- exercícios de vibrato (difícil explicar com palavras, mas vou tentar): com metrônomo, 4 tempos por arco, aumentando a velocidade de oscilação a cada vez. Ele sempre dizia que deveríamos pensar o movimento do vibrato para baixo. Por exemplo, começava com o segundo dedo preso na corda ré (fá sustenido) e descíamos para um “fá natural”, então o movimento do vibrato pra trás. Começava então como se fossem colcheias (fá#-fá; fá#-fá; fá#-fá; etc - com o fá# sempre no primeiro tempo), isso seria uma oscilação por tempo. Depois, 2 oscilações por tempo, tocando como se fossem semicolcheias. Depois 3 oscilações como sextinas, e assim por diante, até virar o “vibrato”.
- falando em vibrato, lembrei que eu tinha muita tensão no polegar esquerdo e eu apertava demais o braço do instrumento. O Ricardo me ajudou muito com isso me pedindo pra tocar sem polegar. Ele pedia pra eu tocar pequenos trechos sem polegar, para criar a sensação de que era possível movimentar os dedos sem o polegar e criar essa consciência. Para evitar que eu tensionasse demais outras partes da mão por estar sem polegar (porque eu acabava perdendo um apoio pro instrumento), ele também dizia pra fazer isso com apoiando a voluta em algum lugar (para a viola ficar estável) e assim eu poder tocar mais tempo sem polegar. O topo do piano de armário tinha a altura ideal. Em aulas, muita vezes ele mesmo colocava a mão dele para apoiar minha voluta e fazer o exercício. Ele também pedia pra movimentar o polegar enquanto tocava, às vezes tocar com o polegar mais pra frente (como em direção ao segundo dedo), sempre para ir criando essa consciência de que não era necessário manter o polegar tão duro/tenso.
- Exercício de articulação do Bruno Giuranna: fazíamos na terceira posição, com diferentes formas de mão (sol-lá-si-do; sol-lá-sib-dó; sol-láb-sib-dó; sol-lá-si-dó#). Com metrônomo. Primeiras repetições como colcheias, bem articulado e regular, prestando atenção no movimento do dedo vindo bem do início do dedo. Depois fazia sem repetir as notas, como

se fossem mínimas, também caindo com os dedos no momento certo e prestando atenção na velocidade de arco constante. Depois, repetia-se o mesmo com vibrato constante, passando o vibrato constantemente de um dedo pro outro, basicamente vibrando sem parar.

- Mudanças de posição: fazíamos o método do Yost. Ele dizia que eu precisava fazer o livro todo, para saber todas as distâncias/combinções de todas as posições. A ideia era fazer primeiro tudo com nota de passagem (exemplo: corda ré, mudança de primeira para terceira posição - mi para lá - com nota de passagem ficaria mi-sol-lá (subida) - lá-fá#-mi (descida)) e depois fazer sem a nota de passagem (mas pensando nela, mantendo as devidas formas de mão).
- Exercícios para arco: Sevcik op 2 part 1 número 6, sevcik op 2 part 2 número 29.
- Estudos: começamos na UNESP fazendo todos os estudos do Mazas (eu já tinha feito anteriormente nas aulas particulares, mas fazer esses estudos no primeiro ano era um padrão para todos os alunos). Depois fizemos o Kreutzer e quando chegamos no fim do Kreutzer fomos acrescentando alguns estudos do Rode também.
- Cordas duplas: fazíamos um livro de estudos do Hans Sitt para cordas duplas, que começavam bem mais simples do que os estudos de cordas duplas do Kreutzer. Preciso ver se encontro na internet o método, pois só tenho ele físico lá em SP.
- Escalas: fazíamos as escalas sempre começando/terminando com o intervalo de terça (dó-mi-ré-dó...). O básico que fazíamos era o método da aceleração. Com metrônomo constante, mantendo sempre o mesmo tempo por arco, começávamos com 2 notas por arco, depois 3, depois 4, 6, 8, 12, 16 e até 24, mantendo a velocidade de arco constante. Tópicos recorrentes, além de afinação, eram as mudanças de posição na velocidade certa (principalmente nas posições mais agudas), antecipação dos dedos (especialmente quarto) na volta da escola e trocas de corda sutis. Usávamos escalas também para praticar diferentes golpes de arco (martelé, collet, detaché, spiccato, etc), com diversas variações. Também usávamos as escalas para praticar vibrato: tanto vibrato constante, passando de um dedo para o outro, mas também exercícios com crescendos e decrescendos nas notas da escalas, variando também a velocidade e amplitude do vibrato. Comigo, fazíamos os arpejos do método do Flesch, as escalas em terças (não duplas) e as cromáticas (com dedilhado 1-2-1-2-3-4 e 123123123 no agudo/corda lá).

Bom, eu acho que essas são as principais informações mais técnicas. Essas eram tópicos que ele cobrava pque sempre fossem estudados. Era de praxe ter que levar um estudo em toda aula e quase toda aula ele também ouvia as escalas. E além disso, claro, também o repertório.

Na UNESP tínhamos toda sexta-feira uma aula coletiva, em que a classe toda se reunia e tocávamos uns pros outros (não só repertório, mas também estudos, escalas). Ele pedia as opiniões de quem estava ouvindo e gravava também com uma câmera que ele tinha, que tinha uma ótima captação de áudio. Era um ótimo exercício para treinar performance. No final do meu último ano ele também começou a trabalhar exercermos nessas aulas, com todos tocando juntos.

O Ricardo também frisava muito sobre a importância de tocar o repertório com piano e nos incentivava muito a fazer isso. Sabendo da dificuldade em encontrar e pagar pianistas para tocar, ele até criou uma optativa em 2013 ou 2014 para os alunos de piano e viola, justamente para que os alunos de piano nos acompanhassem e ganhassem créditos estudantis por isso - e aí tínhamos aula com ele e com a prof Ana Claudia de piano também.

Acho válido também mencionar como o Ricardo também era “multidisciplinar”, ele não era só muito bom em viola. Ele era também ativo no campo da pesquisa, escrevendo artigos, e sabia muito sobre literatura, cinema, política, e nos incentivava a ser também, indicando filmes, livros e podendo conversar sobre diversos assuntos.

Bom, eu poderia continuar escrevendo muito mais memórias, mas por hoje vou ser "sucinta" e terminar aqui.

Quaisquer dúvida, eu estou à disposição, por e-mail, ou WhatsApp, pode ligar também se precisar!

Um abraço,

Bárbara de Souza

Violista

+ 55 11 95291-1144

ANEXO A - CATÁLOGO DE OBRAS DIDÁTICAS ORIGINAIS PARA VIOLA ENTRE 1782 E 2013

Este catálogo de obras didáticas originais para viola, entre 1782 a 2013, desenvolvido por Francisco Darling Lopes do Nascimento*, contém diferentes materiais agrupados por: métodos e escolas; livros de estudos; e livros de caprichos.

* NASCIMENTO, F. D. L. do. **Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil**: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento. 2017. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2017. p.161-171.

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1782.	CORRETTE, Michel.	Méthode d'alto.	Paris, França.	-	-
1788.	CUPIS, Jean-Baptiste.	Méthode d'alto.	Paris, França.	-	-
1790.	The english tutor.	Complete instructions for the tenor.	Inglaterra.	-	-
1791.	WOLDEMAR, Michel.	Méthode d'alto.	França.	-	-
1800.	GEBAUER, Michel.	Méthode d'alto.	França.	-	-
1805.	BRUNI, Antonio Bartolomeo.	Méthode d'alto.	França.	-	-
1810-1815.	MARTINN, Jacob J. B.	Méthode pour alto.	França.	-	-
1819.	GARAUDE, Alexis de.	Méthode d'alto-viola.	França.	-	-

Continua

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1826.	MARTINN, Jacob. J. B.	Nouvelle méthode d'alto.	França.	-	-
1835.	MARTINN, Jacob. J. B.	Nouvelle méthode d'alto, pour apprendre sans maître.	França.	-	-
1842.	ROGER, Alexis.	Méthode d'alto.	França.	-	-
1845.	CAVALLINI, Eugenio.	Guida per lo Studio Elementare e Progressivo della Viola.	Milan, Itália.	F. Lucca.	3 volumes.
1851.	VIMEUX, Joseph Henry Hippolyte..	Méthode d'alto.	França.	-	-
1854.	GIORGETTI, Ferdinando.	Metodo per esercitarsi a ben suonare l'Alto-Viola Op. 34.	Milão, Itália.	Ricordi.	3 volumes.
1860.	MARQUE, Pierre-Auguste.	Grande méthode pour alto.	França.	-	-
1870.	BRAHMIG, Bernhart..	Bratschen schule.	Alemanha.	-	-
1870.	LESTÁN, Tomás.	Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor.	Madrid, Espanha.	A. Romero Editor.	-
1873.	KAYSER, Heinrich Ernst.	Neue Schule für Bratsche, Op. 54.	Hamburgo, Alemanha.	Cranz.	-
1873.	FIRKET, Léon.	La méthode pratique pour l'alto.	Bruxelas, Bélgica.	Schott.	-
1885.	HOFMANN, Richard.	Viola-Schule Op. 40.	Alemanha.	-	-

Continua

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1886.	MOLLIER, Prosper.	Méthode progressive pour alto.	França.	-	-
1891.	SITT, Hans.	Praktische Bratschen-Schule.	Leipzig, Alemanha.	Edition Peters.	-
1897.	WEBER, Carl Premier.	Method for Viola.	Philadelphia, EUA.	J. W. Pepper.	-
1900	MEYER, Clemens.	Praktische violaschule, Op. 14.	Alemanha.	-	-
19??.	BROOS, François.	Método para principiante.	Portugal	-	-
1902.	TOURS, Berthold.	The Viola.	London, Inglaterra.	Novello Edition.	-
1904.	RITTER, Hermann.	Viola-Schule.	Leipzig, Alemanha.	Carl Rühle.	-
1932.	CARSE, Adam.	Viola School.	London, Inglaterra.	Augener Editions.	5 volumes.
1938.	BAKALEINIKOV, Vladmir.	Complete Course for viola.	Rússia.	-	-
1962.	GINOT, Etienne.	Méthode nouvelle d'initiation à l'alto.	Paris, França.	Éditions Jobert.	-
1983.	VOLMER, Berta.	Bratschenschule.	Alemanha.	Schott Music, Ltd.	2 volumes
2000.	HADJAJE, Paul e CARLES, Marc.	Méthode d'alto. Vol 1- Connaissance de l'instrument. Vol 2 - Etude des positions, technique de l'instrument..	Paris, França.	Gérard Billaudot Éditeur.	2 volumes.
TOTAL	32 obras				

Continua

LIVROS DE ESTUDOS					
Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1780.	HOFFMEISTER, Franz Anton.	12 Studies for Solo Viola.	Alemanha.	Edition Peters.	-
18??.	PRAEGER, Heinrich Aloys.	12 easy preludes.	Alemanha.	-	-
1810.	PRAEGER, Heinrich Aloys.	18 easy exercises for the tenor.	Alemanha.	-	-
1836.	GARD, Jules.	Quinze etudes pour l'alto.	Paris, França.	-	-
1870.	KAYSER, Heinrich Ernst.	Etuden für Bratsche, Op.43.	Hamburgo, Alemanha.	Cranz.	2 volumes.
1874	LÜTGEN, Hilaire.	Methode for Tenor.	Inglaterra.	-	--
1874.	LESTÁN, T. González.	Siete ejercicios difíciles.	Madrid, Espanha.	Antonio Romero.	-
1881.	FERNÁNDEZ, J. M. Beltrán.	Doce estudios o caprichos de mediana Dificultad.	Madrid, Espanha.	Antonio Romero.	5 volumes.
1881.	HERMANN, Friedrich.	Concert Studies for Viola, Op. 18.	Leipzig, Alemanha.	Breitkopf & Härtel.	5 volumes.
1881.	HERMANN, Friedrich.	Technische Studien, Op. 22.	Leipzig, Alemanha.	Breitkopf & Härtel.	-
1883.	GÖRING, Ludwig.	6 Etüden, Op.3.	Leipzig, Alemanha.	Friedrich Hoffmeister.	-
1893.	HOFMANN, Richard.	First Studies for Viola, Op.86.	Alemanha.	-	-
1893.	HOFMANN, Richard.	15 Etüden, Op.87.	Leipzig, Alemanha.	Carl Merseburger.	-
1894	MEYER, Clemens.	16 Etüden für Viola, Op.3.	Bremen, Alemanha.	Schweers & Haake.	-

Continua

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1896	MEYER, Clemens.	45 Etudes.	Bremen, Alemanha.	-	-
1896.	KREUZ, Emil.	Progressive Studies for the Viola with Accompaniment of a Second Viola, Op. 40.	Londres, Inglaterra.	Augener Editions.	-
1898.	WEINREICH, Justus.	18 Übungen für Bratschen.	Mainz, Alemanha.	-	-
19??.	HERMANN, Friedrich.	Das Studium der Viola, Op. 32.	Leipzig, Alemanha.	Breitkopf & Härtel.	-
1904.	PALASCHKO, Johannes.	20 Studies, Op. 36.	Leipzig, Alemanha.	Fr. Kistner.	-
1905.	SCHLOMING, Harry.	24 Studien. Op. 15.	Hamburgo, Alemanha.	Anton J. Benjamin.	3 volumes.
1905.	WEINREICH, Justus.	24 Übungen und Charakterstücke in allen Tonarten für Bratsche. Op. 8.	Mainz, Alemanha.	Offenbach.	2 volumes.
1907.	PALASCHKO, Johannes.	10 Artist Studies for viola solo, Op. 44.	Alemanha.	Wilhelm Zimmerman.	-
1909.	STEINER, Hugo von.	Viola-technik, Op. 47.	Alemanha.	Universal Edition.	-
1910.	PALASCHKO, Johannes.	10 Studies, Op. 49.	Heilbronn, Alemanha.	C.F. Schmidt.	-
1912.	PALASCHKO, Johannes.	12 Studies, Op. 55.	Leipzig, Alemanha.	Steingräber.	-
1913.	SITT, Hans.	15 Etudes for Viola, Op. 116.	Leipzig, Alemanha.	Ernst Eulenburg.	-
1919.	ANZOLETTI, Marco.	12 Studi per viola.	Milano, Itália.	Ricordi.	-
1921.	SCHLOMING, Harry.	Das Studium der Viola: Praktischer Lehrgang für die Viola, Op. 20.	Leipzig, Alemanha.	Anton J. Benjamin.	2 volumes.

Continua

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1923.	PALASCHKO, Johannes.	12 Studies, Op. 62.	Milano, Itália.	Ricordi.	-
1926.	PALASCHKO, Johannes.	15 Studies for viola solo, Op. 66.	Alemanha.	Edition Schott.	-
1926.	PALASCHKO, Johannes.	15 Studies for viola solo, Op. 70.	Alemanha (Italia).	G. Ricordi.	-
1927.	PALASCHKO, Johannes.	24 Études Mélodiques pour alto solo, Op. 77.	Alemanha (França).	Alphonse Leduc.	-
1927	GIFFORD, Alexander M.	12 Studies for viola solo.	Inglaterra.	Augener & Co.	-
1927.	VIEUX, Maurice.	20 Études.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	-
1928.	PALASCHKO, Johannes.	24 Easy and Melodious Studies for viola solo, Op. 86.	Mainz, Alemanha.	B. Schott's Söhne.	-
1928.	PALASCHKO, Johannes.	25 Easy and Melodious Studies for the Viola for viola solo in 1st and 3rd positions, Op. 87.	Alemanha (Italia).	G. Ricordi.	-
1928.	VIEUX, Maurice.	10 Études sur des traits d'orchestre.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	-
1928.	VIEUX, Maurice.	6 Études de concert.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	2 volumes.
1929.	ANZOLETTI, Marco.	12 Studi, Op. 125.	Milano, Itália.	Ricordi.	4 volumes.
1929.	PALASCHKO, Johannes.	Melodische Etüden, Op.92.	Berlin, Alemanha.	N. Simrock.	-

Continua

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1930.	PALASCHKO, Johannes.	25 Melodious Studies for viola solo, Op. 96.	Alemanha.	C. Merseberger; Carl Fischer.	-
1931.	VIEUX, Maurice.	10 Études sur les intervalles.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	-
1936.	TERIAN, Mikhail Nikitich.	6 Etudes for viola, Op.1.	Moscov, Rússia.	Gosudarstvennoe Muzykalnoe Izdatelstvo.	-
1937.	HEROLD, Jiri.	6 Etudy pro violu.	Praga, República Tcheca.	Edition Supraphon.	-
1943.	BORISOVSKY, Vadim.	4 Artistic Studies for Solo Viola.	New York, EUA.	International Music Co.	-
1944.	PASCAL, Leon.	Twenty-five Divertissements For Viola.	Paris, França.	Menestrel.	-
1953.	PASCAL, Leon.	Technique de l'alto.	Paris, França.	Editions Eschig.	-
1954.	TARRAGÓ, Graciano.	Método graduado para el estudio de la viola.	Barcelona, Espanha.	Boileau.	-
1959.	FUCHS, Lillian.	16 Fantasy Etudes.	Nova Iorque, EUA.	International Music Company.	-
1965	MATZ, Arnold.	7 Studies in Second Position in All Keys for viola solo.	Alemanha.	Edition Peters.	-
1965	MATZ, Arnold.	8 Studies in Third Position for viola solo.	Alemanha.	Edition Peters.	-
196?.	VIEUX, Maurice.	10 Etudes nouvelles, (Op. Postumum).	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	-

Continua

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1966.	CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Quarante exercices rationnels pour l'alto.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	-
1966.	LEHMANN, Hans Ulrich.	Studien für Bratsche.	Alemanha.	Ars Viva Verlag; Edition Schott.	-
1967	NOTTARA, Constantin C.	6 Studii for viola solo.	Bucharest, Hungria.	Editura Muzicală.	-
1969.	VAN DE VATE, Nancy.	Six Etudes for Solo Viola.	EUA.	Arsis Press.	-
1973.	UHL, Alfred.	20 Etüden for viola solo. Schott Music.	Mainz, Alemanha.	Schott Music. Mainz.	-
1974.	CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Exercices divertissants et pièces brèves pour alto, degré élémentaire.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	-
1975.	UHL, Alfred.	30 Etüden for viola solo. Schott Music.	Mainz, Alemanha.	Schott Music. Mainz.	-
1978.	RICCARDI, Tito.	50 esercizi sino alla terza Posizione.	Milano, Itália.	Casa Musicale Sonzogno.	-
1978.	REHER, Sven.	Twelve Studies for Viola.	EUA.	Highland Music Company.	-
1979–1980.	WIENER, Stéphane.	6 Etudes de forme classique.	Paris, França.	Editions Gérard Billaudot.	-
1980.	CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Enseignement de L'Alto - 20 Etudes Expressives en Doubles Cordes.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	-
1986.	REHER, Sven.	Twelve Studies for Intermediate Viola.	EUA.	Highland Music Company.	-

Continua

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1987	GARDNER, Maurice.	Six Viola Studies for viola solo.	Florida, EUA.	Staff Music Publishing Co, Inc.	-
1988.	WIENER, Stéphane.	5 Études (sur les intervalles) for viola solo.	Paris, França.	Éditions Choudens.	-
1989.	FLETA POLO, Francisco.	Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas.	Barcelona, Espanha.	Clivis.	2 volumes.
1991.	CHAILLEY, Marie-Thérèse.	Technique de L'Alto - Vol1 e 2 Exercices Au Service de L'Expression Musicale.	Paris, França.	Éditions Alphonse Leduc.	-
1995.	FLETA POLO, Francisco.	Estudio de la doble cuerda.	Barcelona, Espanha.	Clivis.	-
1995.	NADAL, E. Mateu.	Quince estudios caprichosos de mediana dificultad.	Madrid, Espanha.	Real Musical.	-
2002.	NADAL, E. Mateu.	Veinte estudios artísticos de concierto de Jesus de Monasterio.	Madrid, Espanha.	Real Musical.	-
2004-2007.	KNOX, Garth.	Viola Spaces: Contemporary Viola Studies.	Mainz, Alemanha.	Schott Music.	-
2007-2009.	FINE, Marshall.	Rock Etudes for Solo Viola, Op.114.	EUA.	-	-
2009.	KIMBER, Michael.	Four Harmonious Etudes for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	-
2009.	KIMBER, Michael.	Four Melodious Etudes for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	-

Continua

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
2011.	KIMBER, Michael.	Eight Studies for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	-
2012.	KIMBER, Michael.	Twentieth- Century Idioms for Violists, fifteen original short studies.	EUA.	Kimber Music.	-
2013.	BLANK, Allan.	10 Studies for viola solo.	EUA.	The American Composers Alliance, Inc.	-
2013.	LEYENDECKE, Ulrich.	Etude for viola.	Leipzig, Alemanha.	Friedrich Hoffmeister Musikverlag.	-
2013.	CANO, Carlos Perón.	5 Studies for viola solo.	Espanha (Alemanha).	Noten Roehr Music Publisher.	-
TOTAL	80 obras.				

LIVROS DE CAPRICHOS

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1815.	CAMPAGNOLI, Bartolomeu.	41 caprices for solo viola. Op. 22.	França.	Edition Peters.	-
1849–1853.	NEY, Casimir.	24 Préludes pour l'alto viola dans les 24 tons de la gamme, op 22.	Paris, França.	Éditions Gérard Billaudot.	-
1860.	ROLLA, Alessandro.	3 Esercizi (Capricci) for Viola, BI 311, 313, 31.	Milão, Italia.	Ricordi.	-
1909.	STEINER, Hugo von.	12 Capriccios for Viola, Op.47.	Vienna, Áustria.	Universal Edition.	3º volume.
1950.	FUCHS, Lillian.	Twelve Caprices for Viola.	Nova Iorque, EUA.	Schirmer.	-

Continua

Conclusão

Ano de publicação	Compositor	Título	Local de publicação	Editora	Observações
1956.	MATZ, Arnold.	25 Capricen for viola solo	Leipzig, Alemanha.	Verlag Friedrich Hofmeister	-
1970.	WHEELER, Lawrence.	12 Caprices for viola solo, Op. 1.	EUA.	-	-
1997.	KIMBER, Michael.	Six Etude-Caprices for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	-
1997.	KIMBER, Michael.	Twelve Caprices for Solo Viola.	EUA.	Kimber Music.	-
1999.	TREIBER, Felix.	Sechs Capricen für Viola.	Alemanha.	Antes Edition.	-
2003.	KIMBER, Michael.	Three Double-Stop Caprices for viola solo.	EUA.	Kimber Music.	-
2004-2008.	ARAD, Atar.	Twelve Caprices for Viola.	Leipzig, Alemanha.	Friedrich Hoffmeister Musikverlag.	-
TOTAL	12 obras.				
TOTAL GERAL	32+80+12= 124 obras didáticas				

Fonte: Nascimento, 2017, p.161-171.