

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM MÚSICA



Dissertação de Mestrado

OS 26 PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES
PARA VIOLINO SÓ, DE FLAUSINO VALLE:
ASPECTOS DA LINGUAGEM MUSICAL E VIOLINÍSTICA

por

Hermes Cuzzuol Alvarenga

Dissertação submetida como
requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Marcello Guerchfeld

Porto Alegre

1993

Instituto de Artes
BIBLIOTÉCA

AGRADECIMENTOS

Impossibilitado de citá-los todos, sou grato aos que direta ou indiretamente contribuíram na elaboração desta Dissertação de Mestrado.

Quero, entretanto, dirigir algumas palavras de agradecimento àquelas pessoas sem as quais esta Dissertação não teria sido viável.

A Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas (UFRGS), que auxiliou-me na definição do objeto de minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves (UFRGS), pela ajuda nos primeiros momentos.

A Araken, Huascar e Guatémoc Terra do Valle, filhos de Flausino, pela importante documentação colocada à minha disposição.

Ao Prof. Jerzy Milewski, pelas partituras e informações importantes sobre os Prelúdios.

A Profa. Dra. Ilza Maria Costa Nogueira (UFPB), pelo seu incentivo e indispensável ajuda durante minha estada em

João Pessoa-PB.

Ao Prof. Marcello Guerchfeld (UFRGS), pela confiança depositada e serenidade ao orientar-me.

A "Val", minha esposa, por abdicar temporariamente de seus projetos pessoais para acompanhar-me nessa jornada.

Ao importante apoio institucional da UFPB/Departamento de Música e CAPES/PICD.

1 - DE PROLOGIOS: Considerações preliminares.....	35
2 - ASPECTOS DA LINGUAGEM MUSICAL.....	39
3 - ASPECTOS DA LINGUAGEM VIOLINÍSTICA.....	42
CONCLUSÃO.....	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67
ANEXO I - DADOS COMPLEMENTARES SOBRE OS PROLEGOS.....	71
ANEXO II - DISCUSSÃO.....	76
ANEXO III - PARTITURAS.....	80
VITA.....	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 1

1 - FLAUSINO VALLE E O AMBIENTE MUSICAL EM BELO HORIZONTE NA PRIMEIRA METADE DO Séc.XX 8

2 - OS PRELÚDIOS: Considerações preliminares..... 15

3 - ASPECTOS DA LINGUAGEM MUSICAL..... 20

4 - ASPECTOS DA LINGUAGEM VIOLINÍSTICA 42

CONCLUSÃO 62

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 67

ANEXO I - DADOS COMPLEMENTARES SOBRE OS PRELÚDIOS..... 71

ANEXO II - DISCOGRAFIA..... 78

ANEXO III - PARTITURAS..... 80

VITA..... 116

RESUMO

Este trabalho consiste na análise de pontos considerados relevantes na linguagem musical e violinística utilizada pelo compositor e violinista Flausino Valle em sua obra mais importante, os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só. Com o objetivo de identificar o produto composicional com o contexto musical local e, especificamente, observar a relação entre a linguagem composicional de Flausino e o seu repertório violinístico, fez-se um breve panorama do ambiente musical em Belo Horizonte no período. A análise dos Prelúdios permitiu identificar três aspectos dessa linguagem: caracterização, imitação e descrição musical. Observou-se também, especificamente, a relação da técnica utilizada com o idioma musical do compositor, sendo abordada a linguagem violinística sob o enfoque da sua relação com a literatura violinística tradicional, e dos seus traços individuais. A análise também demonstrou a relação do idioma musical de Flausino Valle com elementos da cultura musical do Brasil rural: instrumentos típicos, características interpretativas e fórmulas composicionais. Quanto aos aspectos

violinísticos, foi constatado que Valle utilizou uma linguagem técnica tradicional; no entanto, foram encontrados elementos identificadores de sua individualidade no tratamento violinístico dessa linguagem. A abordagem analítica considerou, em separado, tanto os recursos técnicos convencionais como os não convencionais, a fim de possibilitar uma melhor exposição daqueles considerados próprios da linguagem violinística do compositor. Finalmente, concluiu-se que Valle não criou uma técnica nova, e que a virtuosidade ocorre com discrição nos Prelúdios, estando na realidade mais associada a aspectos culturais locais da sua época.

INTRODUÇÃO

A produção de música brasileira para violino é, ainda hoje, modesta se comparada, por exemplo, com a produção de obras para piano de compositores brasileiros. A esse aspecto adiciona-se o fato comum de que o violinista interessado em executar música brasileira, sentir-se-á limitado por alguns obstáculos; que vão desde a obtenção e/ou aquisição da partitura à quase total inexistência de suportes adicionais usados como fonte de referência para uma boa interpretação.

Certamente, o primeiro problema é o acesso às partituras. Com freqüência, são encontradas cópias manuscritas feitas a partir de fontes desconhecidas que inspiram pouca confiança. Outras vezes, ainda que menos freqüentes, pode-se contar com partituras impressas. Mesmo nesses casos, a situação não é a mais confortável. Ao contrário do que ocorre em centros mais desenvolvidos, as nossas partituras para violino carecem de uma revisão criteriosa do editor e de um violinista, como um estágio anterior às suas publicações.

De posse das partituras e querendo-se informações adicionais, como gravações e literatura de referência sobre o compositor e sua obra, novamente encontra-se dificuldade devido à pouca ou nenhuma disponibilidade desse tipo de material de pesquisa. Esses aspectos tornam-se ainda mais críticos para o intérprete que pretenda aventurar-se fora do pequeno círculo que congrega aqueles poucos compositores brasileiros já consagrados. Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, do compositor mineiro Flausino Valle, enquadram-se perfeitamente na categoria daquelas obras em que o intérprete encontra muito pouco ou nada, dependendo do tipo de informação desejada.

É notória a relevância dada pelos historiadores à produção musical desenvolvida nos dois principais centros de convergência de artistas e da disseminação de seus trabalhos: Rio de Janeiro e São Paulo. Essa centralização foi ainda mais efetiva na primeira metade deste século, quando o compositor tinha duas alternativas: disputar um lugar nesses centros culturais, ou ver seu nome e obra com poucas chances de participar da vida musical brasileira. Pouco se comentou, na literatura da história da música brasileira do século XX, sobre os compositores que viveram e produziram suas obras fora desses dois grandes centros polarizadores. Um compositor que se enquadra nessa categoria é Flausino Valle.

Flausino Valle (1894-1954) nasceu em Barbacena - MG;

no entanto, passou a maior parte de sua vida em Belo Horizonte. Nessa cidade, compôs, atuou como violinista, professor de História da Música e, paralelamente, exerceu a profissão de advogado. Sua obra musical não é muito vasta; escreveu para violino só, violino e piano, para piano, coro misto, flauta e piano, além de ter feito diversos arranjos para violino. Sua obra de maior destaque é a coleção de "26 Prelúdios", escritos entre 1922 e o início da década de cinquenta.

Em sua atividade como escritor, deixou artigos para jornais e revistas, um livro de poesias com o título "Calidoscópio", editado em 1923. Posteriormente, escreveu "Músicos Mineiros" (1948), onde fez uma abordagem histórica sobre o passado musical do seu Estado, e "Elementos de Folclore Musical Brasileiro" (1936), seu livro mais conhecido. Nesse trabalho, Valle busca as raízes da nossa música no estudo do folclore musical, expressando a sua visão das influências do índio, do negro e da cultura européia, concluindo com a definição dos elementos que, segundo o autor, são característicos da música brasileira. "Elementos de Folclore Musical Brasileiro" (1936) foi publicado posteriormente aos trabalhos de Luciano Gallet ("Estudos de Folclore"), de 1934, e de Mário de Andrade ("Ensaio Sobre Música Brasileira"), de 1928.

Flausino Valle não se propunha a ser um folclorista; foi, na realidade, um homem sensível e atento às

manifestações populares de caráter musical. Como pode ser observado em "Elementos de folclore musical brasileiro", Valle conhecia as principais obras sobre música folclórica brasileira. Além dessa intimidade com a literatura, é importante considerar suas incursões pelo interior de Minas Gerais, observando e anotando as particularidades das festas e folguedos populares a que assistia. Conseqüentemente, na composição dos Prelúdios iniciada em 1922, pode-se notar a utilização de temas, ritmos e outros elementos inspirados nas manifestações folclóricas do Brasil rural.

O trânsito de Valle no cenário do repertório violinístico internacional teve início quando um dos seus Prelúdios, o de número XV, intitulado Ào pé da fogueira, foi gravado pelo violinista russo Jascha Heifetz. Esse Prelúdio foi editado por Carl Fischer, de New York, em arranjo para violino e piano do próprio Heifetz. O mesmo editor publicou também uma versão para viola e piano, arranjada pelo violista William Primrose. O violinista francês Zino Francescatti conheceu Valle pessoalmente, ouviu-o tocar suas composições e recebeu dele um caderno com manuscritos de 23 Prelúdios. Algum tempo depois, o Prelúdio XIX (Folguedo campestre) foi executado por Francescatti num recital no Carnegie Hall, em New York (Milewski, 1985). A versão para violino e piano (Valle-Francescatti) desse Prelúdio foi editada pela Belwin Mills

de New York. Francescatti também gravou Ao pé da fogueira.

No Brasil, só recentemente, surgiu o primeiro registro fonográfico dedicado aos Prelúdios. Uma coletânea, com 21 Prelúdios, foi gravada pelo violinista polonês, naturalizado brasileiro, Jerzy Milewski (Funarte, 1984). Em conjunto com a produção do disco, foi editado, sob a coordenação de Milewski, o livro "Flausino Valle o Paganini Brasileiro" (1985). O livro circula com um importante documento fonográfico anexo, que é um disco de Flausino Valle executando os Prelúdios Batugue e Repente. Milewski reuniu em seu trabalho artigos e depoimentos de músicos, jornalistas e intelectuais como Guerra Peixe, Marlos Nobre, Aylton Escobar e Ronaldo Miranda, entre outros. Esses artigos colocam o leitor em contato com aspectos da vida de Flausino Valle e de sua obra, especialmente no que se refere aos Prelúdios e sua gravação por Milewski. O livro tem o grande mérito de resgatar do esquecimento Flausino Valle e seus "26 Prelúdios", até então lembrado apenas pela composição de Ao pé da fogueira.

Notou-se, durante a coleta de dados e pesquisa para este trabalho, que muitos violinistas desconheciam a extensão dos Prelúdios, antes do trabalho de Milewski. Entretanto, mesmo após sua divulgação, percebe-se ainda alguma resistência por parte dos violinistas em incluir os Prelúdios de Flausino Valle nos seus programas de recitais.

Este trabalho pretende contribuir com um texto dirigido aos profissionais e estudantes de música, mais especificamente aos violinistas, professores e estudantes do instrumento. Enfim, a todos que desejam conhecer alguns aspectos da linguagem musical e violinística, utilizada na obra mais importante de Flausino Valle; seja para fins de interpretação, ou para acrescentar novos conhecimentos sobre esse compositor e sua música. Com esse objetivo, são verificadas as similaridades, os contrastes e os aspectos característicos que possam determinar a individualidade do compositor. A seção dedicada à linguagem musical aborda a relação do idioma musical de Valle com determinadas fórmulas composicionais e práticas da execução musical típica da cultura popular rural do Brasil. Nas questões violinísticas, são abordadas as particularidades de sua escrita e a relação de Valle com a linguagem tradicional, a fim de que se possa entender o quanto o compositor se aproxima ou se distancia dos modelos da literatura violinística tradicional.

Para desenvolver o trabalho, descreve-se, inicialmente, e de maneira sucinta, o panorama do ambiente musical na cidade de Belo Horizonte, desde a sua fundação até aproximadamente a metade deste século. Com isso, pretende-se demonstrar a relação de Valle com o meio musical da época, e os reflexos do contexto musical local em sua obra. No capítulo seguinte, os aspectos que foram

considerados relevantes da linguagem musical e violinística de Valle, são estudados individualmente, dando-se como exemplos trechos selecionados dos Prelúdios ou de obras de outros compositores, quando forem considerados importantes para a clareza do texto.

ANEXO I - O MUNICÍPIO DE VALLE
EM SEU DESENVOLVIMENTO
NA PRIMEIRA METADE DO SÉC. XX

O atual município de Valle Horizonte foi instalado oficialmente como a nova capital estadual em 12 de dezembro de 1977, com a denominação de "Cidade de Valle". Nos anos seguintes começaram a surgir os primeiros serviços, sendo principalmente de natureza comercial. Entretanto, desde 1960, com a chegada de alguns profissionais de outras áreas, houve um crescimento de atividades públicas, embora ainda não possuísse as funções de nova capital.

A primeira sociedade criada a nível municipal foi o "Clube das Violinas", fundada em 1959. Nesse ano surgiu também o "Instituto Artístico e Literário" e nos primeiros anos da cidade, chamava-se "Clube Femenino". Nesse período as atividades culturais ficaram a cargo da Associação da Sociedade Local. Promoviam-se reuniões, aulas e programas em cooperação com a participação de vários intérpretes, cantores, pianistas, violinistas e alguns grupos, a maioria de nível amador, embora, também, houvesse algumas atividades de nível profissional.

1 - FLAUSINO VALLE E O AMBIENTE MUSICAL
EM BELO HORIZONTE
NA PRIMEIRA METADE DO Séc. XX

A atual cidade de Belo Horizonte foi instalada oficialmente como a nova capital mineira em 12 de dezembro de 1897, com a denominação de "Cidade de Minas". Nos anos seguintes começaram chegar à cidade os primeiros músicos, vindos principalmente de Ouro Preto. Entretanto, essas pessoas eram em sua maioria profissionais de outras áreas, que na qualidade de funcionários públicos vinham exercer suas funções na nova capital.

A primeira sociedade dedicada à cultura musical foi o "Clube das Violetas", fundado em 1899. Valle (1948) atesta que outro "cenáculo artístico e literário" surgiu nos primeiros anos da cidade, chamava-se "Clube Roses". Nessa época as manifestações musicais ficavam a cargo de membros da sociedade local. Promoviam-se recitais onde o programa era composto com a participação de vários intérpretes, cantores, pianistas, violinistas e alguns grupos, a exemplo de uma orquestra de bandolins, formada por "senhoras e senhoritas" da sociedade belo-horizontina.

A Escola Livre de Música, fundada em 1901 pelo maestro Francisco Flores, foi provavelmente a primeira escola de música da cidade. Essa Escola foi, até 1925 (data da fundação do Conservatório Mineiro de Música), o principal núcleo de formação musical da capital mineira.

Com a inauguração do Teatro Municipal, em 1909, o movimento artístico-cultural foi implementado com a presença de artistas de outras cidades e do exterior. Especificamente na área musical, esse Teatro possibilitou à sociedade local apreciar "performances" de artistas profissionais, fato que normalmente não ocorria na cidade, até então.

Flausino Rodrigues Valle nasceu em Barbacena (MG) em 1894 e faleceu em Belo Horizonte em 1954. Seu pai tocava clarineta, sua mãe tocava piano e cantava nos corais das igrejas de Barbacena. Filho primogênito de uma família de dez irmãos, dos quais três eram violinistas e dois pianistas, Valle estudou teoria musical com Camilo de Castro, e iniciou seus estudos de violino com João Augusto Campos, seu tio materno¹. Valle recebeu orientação de Campos durante cinco anos, aproximadamente.

Com a ida de Campos para o Rio de Janeiro em 1912,

1. Campos foi um dos melhores alunos de Manoel Joaquim de Macedo. Macedo estudou na Bélgica com Vieuxtemps e Bériot, sendo posteriormente violinista da Orquestra do Covent Garden, em Londres.

Valle mudou-se para Belo Horizonte, onde residiu até sua morte em 1954. Após sua chegada, não consta que Valle tenha recebido aulas regulares de violino ou ingressado em alguma escola de música para desenvolver os conhecimentos teóricos adquiridos em Barbacena. Durante vários anos Valle tocou em cerimônias, serviços religiosos e principalmente nas orquestras de cinema. Os cinemas locais, até cerca de 1930, apresentavam filmes mudos que necessitavam de música ao vivo. Essas orquestras de cinema foram, por muitos anos, um mercado de trabalho importante para os músicos da cidade. Uma das primeiras orquestras foi a do Cine-Teatro Comércio, formada basicamente por músicos oriundos de Ouro Preto. A essa seguiram-se outras como a do Cinema Avenida e a do Cine Odeon. Milewsky reproduz no livro "Flausino Vale o Paganini Brasileiro" uma foto da orquestra do Cinema Odeon, datada de 1923, em que Valle aparece como um dos integrantes. Nessa orquestra de cinema ele tocou durante aproximadamente treze anos².

Em 1922 Valle iniciou a composição dos Prelúdios, e no ano seguinte concluiu o curso de Direito, passando a exercer a advocacia sem, entretanto, abdicar da música. O movimento musical na cidade teve um importante momento no ano de 1925, com a criação do Conservatório Mineiro de

2. Segundo informação do próprio Valle em um comentário manuscrito no verso do programa de seu primeiro recital (1935).

Música. O Conservatório foi responsável pela vinda de vários músicos do Rio de Janeiro, formados pelo Instituto Nacional de Música. Alguns desses músicos, juntamente com outros da própria cidade, formavam a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, inaugurada em 12 de outubro de 1925. Valle tornou-se professor desse Conservatório em 1927, onde ensinou História da Música até 1954. Na Orquestra da Sociedade de Concertos, Valle atuou como "spalla" por cinco anos, apresentando-se como solista em diversas oportunidades. De acordo com pesquisas da Fundação João Pinheiro, Gusmão (1987), O Conservatório, a Sociedade de Concertos e as emissoras de rádio "congregaram os principais músicos de Belo Horizonte" nos anos trinta.

Paralelamente às suas outras atividades, Valle aproveitou os espaços abertos pela nova Orquestra e pelo Conservatório para atuar como solista. Inicialmente suas aparições eram inseridas em programas coletivos ou nos concertos da Orquestra. Era comum a promoção de recitais em que cada músico executava pequenas peças. A participação de Valle nesses recitais, assim como a de outros músicos, dava-se com um repertório de peças originais para violino ou transcrições que privilegiavam a simplicidade musical e/ou aspectos violinísticos relacionados com virtuosidade. Como exemplo têm-se: a "Romanza Andaluza" de Sarasate, a "Legenda" de Wieniawski, as "Czardas" de Monti, o "Scherzo" de Kismann-Benjamin, a "Meditação de Thais" de Massenet

etc.

A exemplo do que ocorria nos "recitais de câmara", os programas da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos apresentavam as mesmas características quanto ao repertório escolhido. Executavam-se trechos de óperas, valsas ou determinados movimentos de uma sinfonia. No entanto, quando havia solistas, era comum a execução de obras completas, como por exemplo: O "Concerto op.16 para piano e orquestra" de Grieg, com a Profa. Aracy Coutinho (do Conservatório Mineiro de Música) e o "Concerto em sol menor para violino e orquestra" de Max Bruch, com Júlia Driesler. Como solista de orquestra, Valle foi eclético na escolha do repertório; há registros de sua atuação executando o "Concerto em mi menor" de Mendelssohn (1930), "Cenas de Ballet" de Beriot (1948), "Zingaresca" de Monti (1936), "Hejre Kati" de Hubay (1936) etc.

Durante as décadas de vinte e trinta, Valle deu prosseguimento à composição dos Prelúdios e às atividades de professor e violinista. Principalmente devido às suas execuções públicas, ele congregou em torno de si admiradores que não se furtavam da oportunidade de exaltar suas qualidades como violinista. Em um programa de concerto datado de 26 de junho de 1927, Valle é apresentado como sendo "sobejamente conhecido" da platéia local "por sua excepcional virtuosidade", dispensando, portanto, maiores comentários. No ano anterior, o violoncelista theco Bogumil

Sykora, após conhecer e ouvir Flausino, registrou sua impressão³:

"Mr. Flausino Valle is one of the greatest talents which I have ever met in my life. He is a simple a phenomenon on the violin, he plays in absolute pure intonation the most difficult passages, his tone sings and he plays with sincer feeling, vigor and brilliance" (Sykora, 1926)⁴.

Seu primeiro recital solo foi realizado na cidade mineira de Sete Lagoas em 3 de junho de 1935. O programa era composto basicamente de peças que Valle já havia executado anteriormente em vários recitais coletivos, incluindo-se quatro Prelúdios: Repente, Rondó doméstico, Folquedo campestre e Batuque. Outros recitais ocorreram nos anos seguintes em Uberlândia, Uberaba e Belo Horizonte, sempre com as mesmas características de repertório.

A atuação de Valle sempre esteve restrita à Belo Horizonte e a algumas cidades próximas. Entretanto, em 1938, ele participou da banca examinadora do concurso para professor de História da Música na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Essa foi provavelmente a

3. Crítica manuscrita e assinada por Sikora em 20 de setembro de 1926, atualmente no arquivo da família do compositor.

4. Flausino Valle é um dos maiores talentos que eu encontrei em minha vida. Ele é simplesmente um fenômeno no violino, toca com afinação perfeita as passagens mais difíceis, sua sonoridade canta e ele toca com sensibilidade, vigor e brilhantismo.

primeira vez que ele atuou na área musical fora de seu Estado. Alguns anos depois (1948) Valle retornou ao Rio de Janeiro para julgar candidatos à cátedra de professor de violino da mesma Escola. A ida a um centro musicalmente importante da época possibilitou a Valle tocar e mostrar seu trabalho a pessoas de destaque no cenário musical brasileiro, a exemplo de Villa-Lobos. Registros biográficos e jornalísticos indicam que a impressão causada nesse encontro levou Villa-Lobos a apresentá-lo aos críticos e músicos locais como "um novo Paganini" (Muricy, 1948).

Nos últimos anos de vida, já com a saúde abalada, Valle não pôde explorar esse novo espaço que se abria além do seu Estado natal, Minas Gerais. Em 1953, convidado por Muricy para concorrer a uma vaga na Academia Brasileira de Música, enviou-lhe a seguinte resposta:

"...sou forçado a recusar tão sedutor convite, por vários motivos, dos quais avultam: a) meu estado de saúde bastante precário; b) ser difícil, senão impossível, arranjar exemplares de meus trabalhos já publicados, (aliás poucos), inclusive do livro sobre folclore, por se acharem todos esgotados; c) os Prelúdios ainda jazem inéditos" (Valle, apud Muricy, 1954).

Flausino Valle morreu em Belo Horizonte no dia 4 de abril de 1954, deixando uma obra violinística praticamente desconhecida, tanto do público como dos próprios violinistas.

2 - OS PRELÚDIOS: Considerações Preliminares

A escolha do termo "prelúdio" pode ter sido influenciada por obras como os "24 Prelúdios", de Chopin ou "Les Préludes", de Liszt, nas quais a função musical não corresponde à semântica do termo prelúdio. Ferguson (1985) define Prelúdio como: "um movimento instrumental concebido para preceder outro movimento, um grupo de movimentos ou uma obra mais extensa". A partir do século XIX, e particularmente nesse, o termo tem sido, talvez inadequadamente, utilizado para denominar peças curtas, sem função preambular, geralmente explorando um motivo ou uma idéia sugestiva. Compositores como Skryabin, Szymanowski, Rachmaninov, Debussy, Schostakovich, Gershwin, Messiaen, Ginastera e Martinu também escreveram prelúdios sem função preambular; são peças que exploram sensações pessoais, idéias musicais figurativas ou problemas técnicos (ibidem, 1985). O gramático e filólogo Aurélio Buarque de Holanda (1986) define o termo prelúdio como: "Composição livre, de caráter imaginativo e sugestivo, que se aproxima, às vezes, do improvisado". Essa definição corresponde ao

estilo dos Prelúdios de Flausino Valle. Talvez, sua intenção ao escrever os Prelúdios fosse de "preludiar", retirada de sua experiência no trabalho de orquestra, onde preludiar é o "aquecimento" que os músicos fazem minutos antes dos concertos, improvisando, criando, tocando passagens ou exercitando fundamentos técnicos.

Flausino Valle iniciou a composição dos Prelúdios em 1922. Os primeiros nove Prelúdios, compostos entre esse ano e 1929, foram agrupados em uma obra única chamada "Suite" Mineira. As aspas, anotadas pelo próprio compositor, provavelmente sugerem que Valle estava ciente de que a forma suite tradicional não corresponde à sua proposta de agrupamento dos seus nove Prelúdios. Acredita-se que não era sua intenção compor uma obra com determinado número de movimentos, representado nesse caso pelos Prelúdios: Batuque, Suspiro d'alma, Devaneio, Brado íntimo, Implorando, Tico-tico, Marcha fúnebre, Sonhando e Repente. É mais coerente supor que, em 1929, com nove Prelúdios compostos, Valle tenha decidido agrupá-los, dando ao conjunto o título de "Suite" Mineira. Com a publicação de Implorando, na versão com piano⁵, Valle retirou o Prelúdio escrito em 1924 (Prelúdio V da "Suite Mineira") e abandonou a denominação "Suite", organizando os Prelúdios em seqüência numérica, sem necessariamente obedecer à

5. O Prelúdio foi publicado, pela Irmãos Vitalle, para violino e piano (Valle escreveu a parte de piano).

cronologia⁶. Após 1943, Valle reintegrou à série o Prelúdio Implorando (1924), em sua forma original para violino só, como Prelúdio XXIII.

Depois de compor Sonhando (1929), Valle fez uma pausa de quatro anos na composição dos Prelúdios, só retomada em 1933. Esse foi um ano produtivo, no qual foram concluídos: Rondó doméstico, Interrogando o destino, Casamento na roça, Canto da inhaúma, Asas inquietas e A porteira da fazenda. Os onze Prelúdios seguintes foram compostos entre 1934 e 1954, ano da morte do compositor. A série conclui-se com: Ao pé da foqueira, Resquiescat in pace, Viola destemida, Pai João, Folgado campestre, Tirana riograndense, Prelúdio da vitória, Mocidade eterna, Viva São João, A mocinha e o papudo e Acalanto. Flausino Valle não considerou a cronologia da composição para a ordenação seqüencial dos Prelúdios; ele a fez baseado em critérios particulares deixando a seguinte ordem, registrada em anotações pessoais:

- | | |
|------|------------------------|
| I | Batuque |
| II | Suspiro d'alma |
| III | Devaneio |
| IV | Brado íntimo |
| V | Tico-tico |
| VI | Marcha fúnebre |
| VII | Sonhando |
| VIII | Repente |
| IX | Rondó doméstico |
| X | Interrogando o destino |

6. Essa desobediência à cronologia pode ser observada nos Prelúdios VII (1929), VIII (1924) e XXIII (1924).

- XI Casamento na roça
- XII Canto da inhaúma
- XIII Asas inquietas
- XIV A porteira da fazenda
- XV Ao pé da fogueira
- XVI Resquiescat in pace
- XVII Viola destemida
- XVIII Pai João
- XIX Folgado campestre
- XX Tirana riograndense
- XXI Prelúdio da vitória
- XXII Mocidade eterna
- XXIII Implorando
- XXIV Viva São João
- XXV A mocinha e o papudo
- XXVI Acalanto

Essa ordenação definida pelo próprio compositor é uma referência importante para a organização das partituras. A maior parte dos Prelúdios nunca foi publicada. Na versão original para violino só, existe uma edição de Carlos Wehrs do Prelúdio XV (Ao pé da fogueira) e outra do Prelúdio XI (Casamento na roça). O Prelúdio XIII (Asas inquietas) circulou editado e revisado por Ernest Doring⁷, e foi impresso no periódico "Violins and Violinists" (1942), editado nos Estados Unidos. Os demais Prelúdios circulam de forma precária em cópias manuscritas.

Tanto no acervo da família quanto noutros existentes (Irmão Vitalle, Jerzy Milewski etc.), nota-se a ausência de uma organização da totalidade das partituras, como são apresentadas no Anexo III. Isso tem confundido intérpretes. O violinista Daltro de Almeida, por exemplo, em sua

7. O prelúdio foi dedicado a Doring.

gravação do Prelúdio I (Batugue), utilizou uma partitura cujo texto musical há muito havia sido modificada por Valle. As partituras aqui apresentadas (Anexo III) foram cedidas pelo violinista Jerzy Milewski, pela família do compositor, familiares de amigos seus e pela editora Irmãos Vitalle. As partituras, em quase sua totalidade, existem em manuscrito autógrafo. Aquelas usadas por Milewski na gravação apresentam algumas marcações de dinâmica, dedilhados e arcadas de responsabilidade desse violinista. Desse fato decorre a dificuldade de se identificar as indicações do compositor. Na análise que se segue, procurou-se ser fiel ao texto musical e às marcações originais do compositor.

3 - ASPECTOS DA LINGUAGEM MUSICAL

Caracterizações, idéias imitativas e descritivas são aspectos relevantes na linguagem musical de Flausino Valle. De um modo geral, os Prelúdios incorporam um estilo de peça característica⁸, relacionado a sensações ou idéias extra musicais, como demonstram seus títulos. No entanto, essas características que integram o estilo pessoal do compositor estão concentradas em determinados Prelúdios. Algumas dessas peças não apresentam tais particularidades relacionadas com o aspecto "característico" dos Prelúdios. Embora todos tenham, em maior ou menor grau, um potencial descritivo, em alguns casos observa-se mais claramente o caráter "concertante" atuando exclusiva ou predominantemente, e expressando uma tendência à exploração de recursos violinísticos com toques virtuosísticos. Embora em alguns desses Prelúdios os temas ainda mantenham determinados elementos que se identificam com a cultura popular ou folclórica, em outros,

8. "Uma peça musical, usualmente escrita para piano solo, expressando idéias sugestivas ou programáticas definidas por seus títulos" (Brown, 1987).

como nos exemplos 1a e 1b, esse material temático é formado basicamente a partir de modelos da literatura técnica violinística (escalas, arpejos etc...), sem o idioma musical do Brasil rural, que se observa nos demais Prelúdios:

Exemplo 1a. Rondó doméstico, [comp.1-9]

Allegro

Musical notation for Exemplo 1a, Rondó doméstico, [comp.1-9]. The score is in G major and 2/4 time. It features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The tempo is marked "Allegro".

Exemplo 1b. Prelúdio da vitória, [comp.47-49]; [51-54]; [58-60]

Musical notation for Exemplo 1b, Prelúdio da vitória, [comp.47-49]; [51-54]; [58-60]. The score is in G major and 2/4 time. It features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The tempo is marked "Allegro". The score includes dynamic markings like "ff" and "pizz", and articulation like "n" and "6".

O processo composicional mais observável nos Prelúdios é a repetição. Em sua maior parte, essas peças constituem-se numa seqüência de exposições temáticas, que distinguem-se antes pela variedade de recursos violinísticos que pela manipulação do material temático propriamente dito. Preservando as características musicais essenciais do tema, o contorno melódico e a organização rítmica, as repetições temáticas incluem geralmente variedades de timbre e textura, através do uso de harmônicos, dos distintos registros do instrumento e das cordas duplas e acordes.

A exemplo, no Prelúdio Sonhando, a variação nas repetições dos motivos ocorre em nível de registro e textura vertical:

Exemplo 2. Sonhando, [comp.5-9]; [comp.19-23]

Moderato 6

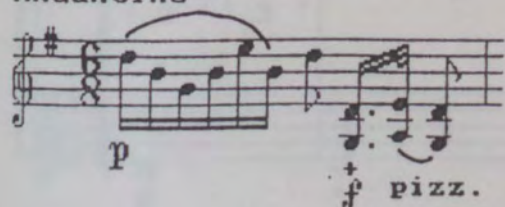
The image displays two musical staves from the Prelúdio 'Sonhando'. The first staff, labeled 'Moderato 6', shows measures 5-9. It features a melodic line in the upper register with eighth notes and a bass line with chords and triplets. The second staff, starting at measure 19, shows the same melodic motif in a higher register with a more complex chordal texture, including triplets and dynamic markings like 'p' and 'm'.

No Prelúdio XVI (Resquiescat in pace), Valle varia o timbre

escrevendo uma segunda versão para essa peça, na qual parte do material temático é reapresentado em harmônicos:

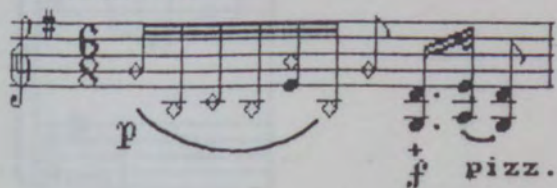
Exemplo 3a. Resquiescat in pace, versão (a) [comp.1]

Andantino



Exemplo 3b. Resquiescat in pace, versão (b) [comp.1]

Andantino



Valle, portanto, encontrou nas possibilidades timbrísticas, na exploração dos registros e na variação de texturas, uma forma de distinguir repetições de material temático ou motivico.

é interessante observar-se que o plano tonal dos Prelúdios utiliza em geral as tonalidades correspondentes à afinação das cordas soltas do violino, como: SolM, RéM e LaM, mim, rém etc. Do total de Prelúdios, vinte e dois têm essa característica. Esse recurso implementa uma sonoridade mais brilhante ao instrumento, além de permitir a Valle explorar as cordas soltas com mais liberdade, como por exemplo nos casos dos bordões de quinta (Sol³-Ré⁴):

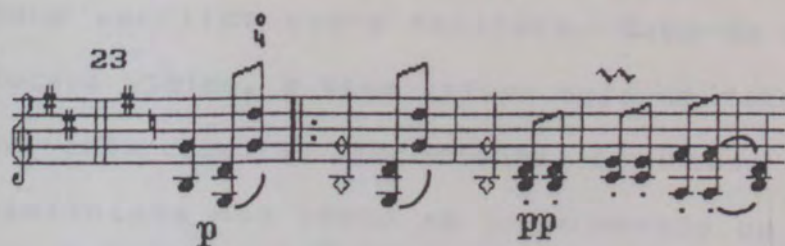
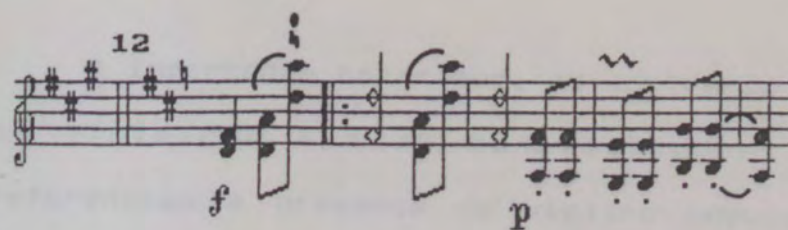
Exemplo 4. Canto da inhaúma [comp.5-10]

5 PN

No Prelúdio VIII (Repente), essa vinculação da tonalidade com as cordas soltas foi utilizada não só para a tonalidade principal da peça como também para as modulações. O material temático é apresentado em LaM; a seguir observa-se que as modulações correspondem a uma progressão de quintas, especificamente, àquelas da afinação do violino (La₄, Ré₄ e Sol₃):

Exemplo 5. Repente, [comp.1-5]; [comp.12-16]; [comp.23-27]

Allegro



De um modo geral, o material temático tem uma interessante fusão de elementos rítmicos e melódicos identificados com a música brasileira. Valle expressa uma linguagem nacional; seu idioma musical tem caráter interiorano, caracterizado pela simplicidade das fórmulas melódicas inspiradas nas manifestações populares do Brasil rural. Observa-se que no livro "Elementos de folclore musical brasileiro" Flausino Valle deixa claro seu interesse pela cultura afro-brasileira e pela música dos violeiros tanto em relação ao seu instrumento, a viola caipira ou viola de arame, quanto à sua expressão oral.

"...não há quem, por mais versado nos clássicos, por mais ilustre que em música seja, não fique tomado de sublime enlevo, completamente embriagado pela delícia dos sons, ao ouvir um sertanejo tanger uma viola, ao presenciar a música bárbara e asselvajada de um batuque ou candomblé" (Vale, 1972. p.10).

"A melodia que escapa da garganta rústica de um sertanejo é como se fora a própria natureza cantando pela sua boca" (Vale, 1972. p.11).

É importante notar que, ao contrário do que ocorre com os violeiros e suas manifestações, Valle não faz referências à presença do violino popular (a rabeça) em seus escritos sobre folclore. Sabe-se que Valle também tocava violão, e esse talvez seja um fator que o aproxime da viola caipira. No entanto, é curioso que, sendo ele um violinista não tenha se interessado em comentar e usar explicitamente elementos da música dos rabequeiros nos Prelúdios. Talvez o uso da rabeça não fosse comum nas manifestações com as quais Valle teve contato.

Valle anotou vários temas, lembrados de sua infância e colhidos em suas viagens pelo interior de seu Estado. No Prelúdio III (Devaneio) de 1924, nota-se a semelhança rítmica e melódica com a canção infantil "Escravos de Jó" - claramente uma indicação de que Flausino pretendeu fazer uma citação dessa canção. O primeiro Prelúdio onde comprovadamente ocorre a utilização de material musical pré-existente é o Canto da inhaúma (Prelúdio XII). No livro "Elementos de Folclore Musical Brasileiro", Valle revela a fonte onde colheu o material musical de Canto da inhaúma. Ele observa que esse Prelúdio é uma transcrição, para violino só, da toada sertaneja que deu nome ao mesmo:

"E só o violeiro nascido nos imper-
vios sertões é capaz de executar, com
impecável maestria, a belíssima toada,
tão comum entre eles: O canto da inhaúma,
em que arremedam ora o macho, ora a
fêmea, ora o casal desta irriquieta ave,

que anda em bandos, cujo o canto é tão interessante. Fiz uma transcrição desta música para violino só e creio ser o primeiro a trazê-la para o pentagrama; escrevi-a em duas pautas, como no piano, representando a de baixo o acompanhamento, que é feito com "pizzicati" de mão esquerda" (Vale, 1972. p.9).

Posteriormente, no Prelúdio XX (Tirana riograndense), Valle volta a utilizar material musical pré-existente. Segundo suas próprias anotações (ibidem p.89), ele fez uma adaptação para violino só do tema colhido e publicado por Renato Almeida em sua "História da Música Brasileira" (1942, p. 81):

Exemplo 6. "Tirana" colhida e anotada por Renato Almeida [comp.1-8].

Alegretto **Moderato**
(em dueto)

f **p**

EU A-MEI U-NA TI-

RA-NA E E-LA NÃO ME QUIZ BEM E ELA NÃO ME QUIZ BEM Ai

3.1 A CARACTERIZAÇÃO MUSICAL

A caracterização procura evidenciar os aspectos relevantes, marcantes, identificadores do objeto caracterizado, preservando a "personalidade" do veículo usado para essa finalidade: nesse caso, o violino.

As caracterizações nos Prelúdios estão centradas principalmente em elementos da cultura musical folclórica e popular do interior do Brasil, como a viola caipira, certas fórmulas composicionais (bordões e paralelismo de vozes) e peculiaridades interpretativas dos violeiros.

No Prelúdio I (Batuque), composto em 1922, Valle apresenta um importante elemento de caracterização da viola caipira, sugerida no início da peça através do uso de uma seqüência de acordes de quatro sons⁹. Nesses acordes, a presença do bordão, representado pela nota Sol₃ (IV corda solta do violino) e o paralelismo de sextas, caricatura a técnica de improvisação musical típica dos violeiros. A caracterização é intensificada pelo padrão rítmico com presença da fórmula sincopada típica da música brasileira. Em sua introdução no livro de Luciano Gallet "Estudos de Folclore", Mário de Andrade refere-se a esse padrão rítmico, como típico da nossa música afro-brasileira rural:

9. A introdução ou prelúdio do batuque chama-se "baixão" e é executada por violeiros (Marcondes, 1977).

"...da nossa típica síncopa de colcheia dentro do tempo do dois por quatro. Isto nos fixa numa ruralidade afrobrasileira, lembrando muito os sambas do centro brasileiro, ou melhor ainda, o batuque, no sentido genérico da palavra" (Andrade, 1933. p.17).

Exemplo 7. Batuque [comp.1-2]

Allegro

+pizz + pizz + pizz

No Prelúdio VIII (Repente) de 1924, Valle utiliza uma frase composta de um motivo introdutório e outro temático como sendo a introdução da viola precedendo os versos dos cantadores, entoados em sextas paralelas¹⁰:

Exemplo 8. Repente, [comp.1-9]

Allegro

A coda, com seu desenho melódico imitativo, apresenta

10. O repente é uma manifestação popular, onde versos, geralmente improvisados, são cantados após breve introdução tocada na viola sertaneja.

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

Exemplo 9. Repente, [comp.32-40]

32

Em 1926, Valle escreveu Tico-tico, cujo tema é constituído de uma linha melódica resultante de uma seqüência de acordes arpejados. Nessa textura um bordão de quinta justa (Sol³-Ré⁴) serve de base à evolução melódica em cordas duplas, onde evidencia-se o paralelismo de sextas.

Exemplo 10. Tico-tico, [comp.1-4]

Allegretto

Os bordões e o paralelismo entre as vozes, utilizados nos primeiros Prelúdios, são incorporados ao idioma musical de Valle como elementos caracterizadores da execução e forma de cantar dos violeiros.

Sonhando, o último Prelúdio escrito no período entre 1922 e 1929 ("Suite" Mineira), retoma as caracterizações da viola caipira, introduzindo um novo recurso. Valle usou procedimentos inéditos nos Prelúdios de até então, para conseguir seu objetivo caracterizador. Na partitura está anotado que a peça deve ser executada "sem auxílio do arco, a la guitarra". Expressão semelhante ("quasi guitarra") pode ser encontrada na parte dos primeiros violinos do "Capricho Espanhol" de Rimsky-Korsakov (1844-1908), sugerindo uma idéia interpretativa para os acordes em pizzicatos; isto é, que sejam executados arpejados, tendo em mente a execução da guitarra na música espanhola. Valle, entretanto, usa o termo "a la guitarra" para indicar que o violino deve ser colocado em posição de execução semelhante àquela usada para a guitarra¹¹. Além da particularidade no posicionamento do violino, a anotação de ligadura nos pizzicatos é a transposição para o violino de um procedimento comum à execução de instrumentos de

11. O posicionamento não convencional do instrumento não é explicitamente indicado nesse Prelúdio; no entanto, as anotações de digitação de mão direita nos pizzicatos (p = polegar e m = dedo médio) não deixam dúvidas a respeito.

cordas dedilhadas; o que determina, por sua vez, a caracterização da viola caipira nesse Prelúdio:

Exemplo 11. Sonhando, [comp.16-23]

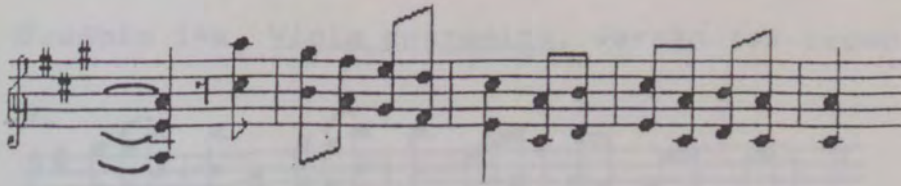
16

A exemplo de Sonhando, no Prelúdio XIV (A porteira da fazenda) Valle sugere a caracterização da viola caipira utilizando a posição "a la guitarra", os pizzicatos com digitação de mão direita (pl.-polegar; m.- médio) e o paralelismo de vozes:

Exemplo 12. A porteira da fazenda, [comp.12-24]

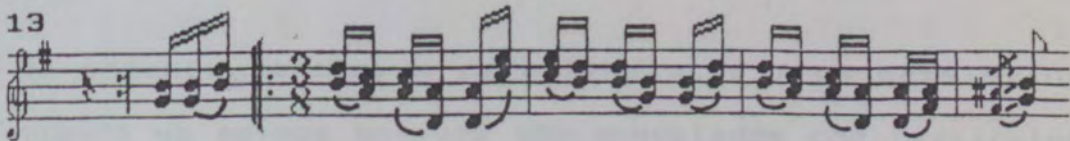
a la guitarra

12

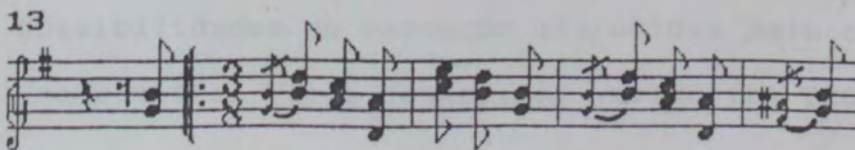


Viola destemida (Prelúdio XVII), como Resquiescat in pace (Prelúdio XVI), tem duas versões¹². Essa segunda versão não utiliza arco, e o material musical praticamente não é alterado; apenas pequenas adaptações são feitas em função da execução em pizzicatos:

Exemplo 13a. Viola destemida, versão (a) [comp.13-17]



Exemplo 13b. Viola destemida, versão (b) [comp.13-17]



O Prelúdio é todo construído em função da caracterização da viola caipira. Na primeira versão, alguns motivos são sugestivos por apresentarem elementos da música dos violeiros e da execução da viola caipira: paralelismo de

----- //

12. Há indicação no manuscrito original de Viola destemida, para que as duas versões sejam executadas como partes consecutivas de um único Prelúdio. A segunda versão, portanto, não é apresentada como uma opção para um eventual "bis" como ocorre em Resquiescat in pace.

sextas e inflexões de pequenos portamentos:

Exemplo 14a. Viola destemida, versão (a) [comp.21-25]

21

Exemplo 14b. Viola destemida, versão (a) [comp.30-32]

30

Na segunda versão, a caracterização fica mais evidente quando os mesmos motivos são executados com pizzicatos. O motivo do ex.14b, nessa nova versão, tem duas possibilidades de execução oferecidas pelo compositor:

Exemplo 15a. Viola destemida, versão (b) [comp.30-32]

a la guitarra

30

Exemplo 15b. Viola destemida, versão (b) [comp.30-32]

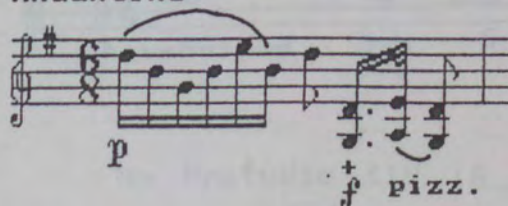
30

sugere o posicionamento "a la guitarra" determinando dedilhado de mão direita para os pizzicatos, a exemplo do que ocorre no Prelúdio VII (Sonhando). Na segunda opção, ele transforma a grafia original em arpejos seguidos de acordes, dispensando procedimentos especiais de execução dos pizzicatos.

Há no Prelúdio Resquiescat in pace um motivo em pizzicatos que sugere os dobres dos sinos:

Exemplo 16. Resquiescat in pace (a), [comp.1]

Andantino



Apesar de Valle anotar na partitura que os pizzicatos devem ser executados de modo a "imitar" os dobres dos sinos, nesse caso o termo imitação é impróprio para definir uma idéia que certamente mais sugere que imita.

3.2 A IMITAÇÃO MUSICAL

Na imitação, Valle vai além das sutilezas usadas sugerindo aspectos marcantes do objeto caracterizado. Nesse caso, o compositor procura transcrever em seu texto musical a sonoridade peculiar do objeto imitado, usando os recursos disponíveis no violino ou fazendo experimentações em busca de alternativas sonoras que traduzam suas idéias.

A primeira evidência de um motivo imitativo ocorre no Prelúdio V (Tico-tico): em duas rápidas intervenções, Valle procura imitar o canto do tico-tico, utilizando-se, para tanto, do recurso de sons harmônicos:

Exemplo 17. Tico tico, [comp.27]; [comp.31]

The image contains two musical staves. The first staff is numbered '27' and is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Each note has a natural harmonic symbol above it. Below the staff is the word 'harmônicos'. The second staff is numbered '31' and is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The last three notes (B4, A4, G4) are marked with an accent (>) above them. Below the staff is the word 'harmônicos' and a bracket labeled '6' under the last three notes.

No Prelúdio XIV (A porteira da fazenda), Valle usa dois recursos não comuns à técnica violinística tradicional, no motivo que inicia e finaliza o Prelúdio. Um deles resulta do excesso de pressão do arco, acentuando o ruído característico da fricção em detrimento de percepção dos sons indicados¹³. O outro é a percussão do corpo do instrumento com o dedo. A finalidade desses recursos é imitar o ruído característico do atrito entre as partes móveis da porteira, e do seu sistema de travamento. O resultado musical é inédito não apenas pela forma de execução exigida, mas também, por abandonar o modo da

13. A escrita de Valle não codifica claramente o recurso. A referência para essa interpretação é a realização do violinista Jerzy Milewski, registrada em disco (1984).

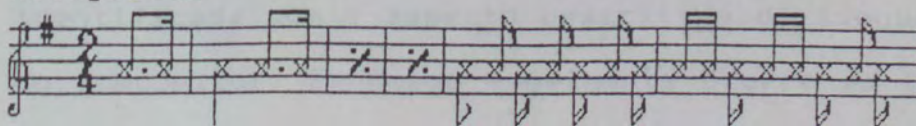
caracterização de imagens sonoras comum nos Prelúdios: a sugestão. Nesse motivo, Valle afasta-se da idéia de sugestão e aproxima-se sensivelmente da imitação sonora.

No Prelúdio XVIII (Pai João), Valle utiliza novamente o recurso de percutir a caixa de ressonância do violino. Em Pai João, esse procedimento é mais explorado e tem, segundo Valle, a função de imitar o tambor, conforme explica em observação na partitura:

"Para imitar o tambor, traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater debaixo (X); e com a direita bate-se em cima, no tampo próximo ao braço, do lado da prima (↓), conservando-se o violino na posição normal" (Valle, Prelúdio XVIII)¹⁴.

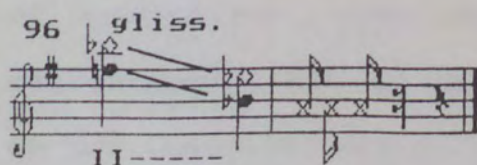
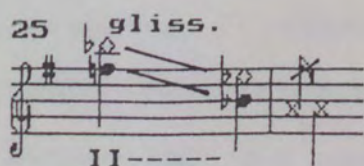
Exemplo 18. Pai João, [comp.1-5]

Allegretto



Aylton Escobar (1985) amplia o caráter imitativo das sonoridades percussivas para além das intenções iniciais de Valle. Ele faz analogia desses sons com o "espcocar" dos foguetes e rojões das festas juninas. A interpretação de Escobar faz sentido, quando observa-se o uso de glissandos em harmônicos seguido de sons percutidos:

14. Ver Anexo III.

Exemplo 19. Pai João, [comp.25-26]; [comp.96-97]

As imitações não são identificadas facilmente nos Prelúdios; de um modo geral, elas tendem a confundir-se com os ideais descritivos da linguagem musical de Valle. Observa-se que nos casos dos Prelúdios Tico-tico e A porteira da fazenda, a afinidade entre a imitação e os títulos das peças também pode orientar para uma conclusão identificada com o aspecto descritivo da linguagem musical do compositor. Fenômeno semelhante ocorre em Pai João, em que tambores e fogos de artifícios podem pretender a descrição de determinado festejo popular.

3.3 DESCRIÇÃO MUSICAL

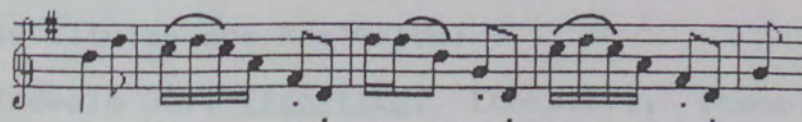
Esse aspecto da linguagem musical de Flausino Valle é o mais abrangente e também o mais difícil de ser identificado devido ao seu caráter subjetivo na maior parte dos Prelúdios. De forma genérica, a maioria tem um texto musical com potencial descritivo em relação a seu título. Prelúdios como Suspiro d'alma, Brado íntimo e Mocidade

eterna expressam idéias que podem comunicar diferentes sensações em cada tipo de receptor; qualquer identificação, portanto, é baseada em conceitos subjetivos. Por outro lado, há Prelúdios em que o caráter descritivo está evidenciado por aspectos mais concretos do idioma musical do compositor, como aqueles cujo título relaciona-se objetivamente com os aspectos característicos e imitativos de sua linguagem musical.

Batuque foi o primeiro Prelúdio descritivo. A idéia descritiva do batuque como uma manifestação musical de caráter percussivo, é apresentada inicialmente no padrão rítmico do tema:

Exemplo 20. Batuque. [comp.8-12]

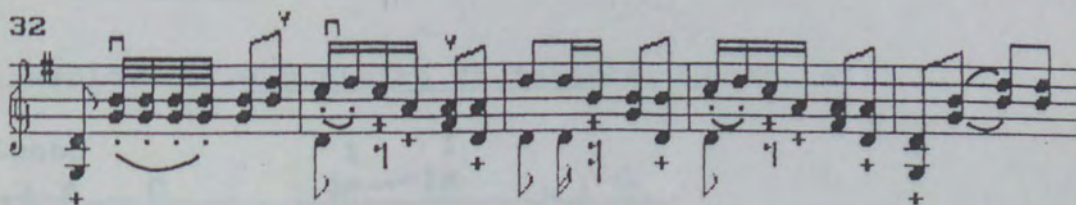
8

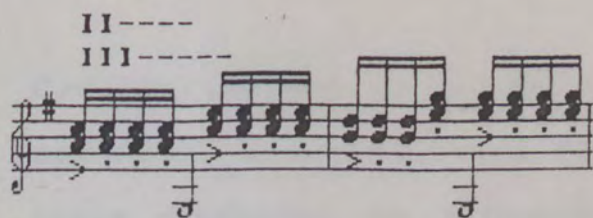


A imagem sonora sugerida por seu texto musical é reforçada pelo caráter percussivo da técnica violinística utilizada, caracterizada por golpes de arco como "ricochet" e "sautillé" e pelos pizzicatos de mão esquerda:

Exemplo 21. Batuque, [comp.32-38]

32



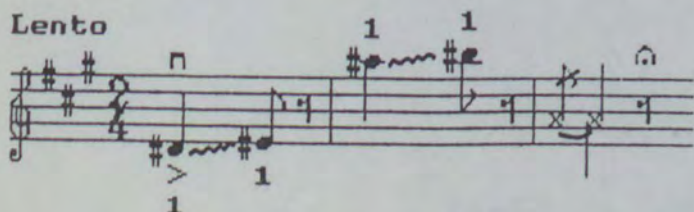


Nos Prelúdios Tico-tico e A porteira da fazenda o caráter descritivo nasce das rápidas intervenções imitativas, diretamente relacionadas com os títulos dos Prelúdios. As pequenas intervenções imitando o pássaro tico-tico (Tico-tico, comp. 27 e 31) e o ruído característico da porteira (A porteira da fazenda, comp.1-3), não conferem a esses Prelúdios a consistência descritiva encontrada no Batugue, no qual todo o texto musical está vinculado à idéia básica; entretanto, elas são claras na comunicação de imagens sonoras relacionadas com os títulos dos Prelúdios:

Exemplo 22a. Tico-tico, [comp.27]; [comp.31]



Exemplo 22b. A porteira da fazenda, [comp,1-3]



Caracterizações da viola caipira também aparecem com potencial descritivo nos Prelúdios Canto da inhaúma e Viola destemida. No primeiro caso, a relação é feita em função da toada sertaneja executada por violeiros, que deu origem ao Prelúdio; no segundo, a associação é direta com o título da peça.

Concluídas as considerações sobre a linguagem musical de Valle, será dada continuidade à análise observando-se como são trabalhados os elementos de sua linguagem violinística.

4. ASPECTOS DA LINGUAGEM VIOLINÍSTICA

Muito pouco se escreveu sobre a música de Flausino Valle. Os escassos textos encontrados são deficientes na avaliação de sua obra, sendo muito mais valorizada a figura de Valle como violinista. Com a edição do livro "Flausino Vale o Paganini brasileiro" (Milewski, 1985), surgiram alguns artigos que comentam, superficialmente, certos aspectos composicionais de sua obra, com ênfase nos Prelúdios.

Verifica-se uma forte tendência em alguns artigos de destacar que Flausino Valle era criativo ao lidar com os recursos violinísticos, não demonstrando a mesma habilidade quanto aos aspectos musicais de sua obra. A exemplo, Aylton Escobar refere-se a essa característica da música de Valle:

"Certamente, não será exagerado observar na música de Flausino Vale a superioridade técnica do violino comparado ao seu "métier" de compositor. Será na verdade, através da magia prestidigitadora do seu instrumento que nos deixaremos encantar por sua música cheia de humor" (Escobar, 1985. p.29).

As considerações de Escobar sobre a supremacia do

poderiam parecer inéditos na literatura brasileira do instrumento. Entretanto, quanto aos aspectos puramente técnicos, vários dos procedimentos utilizados por Flausino Valle são encontrados nas obras de outros compositores brasileiros contemporâneos seus. Um exemplo é a peça "Cascata" de Marcos Salles (1885-1965), composta em 1925: Exemplo 23. "Cascata" [comp.1-10].

Allegro molto

Note-se a semelhança das arcadas "ricochet" aplicadas em acordes arpejados, com o mesmo procedimento utilizado nos Prelúdios Tico-tico e Mocidade eterna. Observando-se além do universo da música brasileira, verifica-se que esse recurso é amplamente encontrado na literatura violinística tradicional como, por exemplo, no Capricho I de Paganini.

4.1 A TÉCNICA VIOLINÍSTICA

A concepção violinística de Valle está baseada nos moldes de uma linguagem técnica tradicional provavelmente influenciada por compositores como Sarasate, Wieniawski e

Paganini. Como atesta o compositor e violinista Guerra Peixe:

"Bem informado sobre as conquistas técnicas do período romântico, seus prelúdios para violino assinalam a desenvoltura e arte de violinistas da categoria de Beriot, Leonard, Hermann, Dancla, Mazas, Dont, Sauret, Hubay, Sarasate, Wieniawski, Vieuxtemps e outros" (Peixe, 1985. p.22).

No entanto, em função de seu idioma musical, Valle transgrediu algumas regras básicas da técnica violinística tradicional, como será visto mais tarde. Contudo, apesar das inovações, a base de sua linguagem violinística permanece estreitamente relacionada aos fundamentos tradicionais da técnica do seu instrumento. Sua concepção, portanto, baseia-se tanto no tratamento convencional quanto não convencional dos recursos violinísticos tradicionais.

4.1.1 ASPECTOS CONVENCIONAIS

Por "convencional" entenda-se aqui todos os procedimentos que são oriundos da literatura tradicional, representada em parte, pelos compositores citados anteriormente, e que são utilizados sem manipulações que possam refletir uma tendência pessoal do compositor. Do ponto de vista estritamente violinístico, essa forma de utilização dos recursos técnicos não caracteriza o idioma violinístico de Flausino Valle, devido ao seu caráter impessoal, quase universal.

Na técnica da mão esquerda, é evidente a preponderância da utilização de cordas duplas. Elas aparecem em todos os Prelúdios em sua forma tradicional ou sobrepostas, formando acordes de três e quatro sons, com diversas combinações intervalares. Em função das características musicais dessas peças, especificamente, da relação com a linguagem musical dos violeiros, há predominância do intervalo de quinta justa (destacando-se as formadas pelas III e IV cordas soltas), terças e sextas (em seqüências, valorizando a textura de vozes paralelas):

Exemplo 24a. Sonhando, [comp.19-23]

Exemplo 24b. Ao pé da foqueira, [comp.17-21]

Tratando-se de uma obra para violino sem acompanhamento, a presença ostensiva de cordas duplas e combinações de acordes de três e quatro sons enriquece a textura vertical e destaca o potencial harmônico do violino, dando-lhe maior autonomia e compensando a ausência do "instrumento acompanhador". A busca da autonomia do violino, como

instrumento simultaneamente solista e acompanhador, pode ser observada em diferentes momentos nos Prelúdios. A exemplo temos o Prelúdio V (Tico-tico), em que o tema constitui-se de uma linha melódica realizada numa textura acórdica. Nessa textura um pedal iterativo (Sol3-Ré4), serve de base à evolução melódica em cordas duplas:

Exemplo 25. Tico-tico, [comp.1-4]

Allegretto

Essa característica ocorre novamente no Prelúdio IX (Rondó doméstico). Nesse caso, a linha melódica (uma escala descendente em sextas paralelas) é por diversas vezes interrompida por intervenções em cordas duplas (Sol3-Ré4); essas quintas no registro grave do violino podem ser interpretadas como acompanhamento da linha melódica:

Exemplo 26. Rondó doméstico, [comp.1-9]

Allegro

Nota-se que Valle explora regularmente os pizzicatos de mão esquerda (inclusive nos acordes) e os sons harmônicos. Na literatura, os pizzicatos de mão esquerda (+) estão geralmente relacionados com eventos virtuosísticos, como normalmente ocorre nas obras de Paganini e Sarasate. Embora não predomine, essa relação também ocorre nos Prelúdios:

Exemplo 27a. Batuque, [comp.29-32]

Prestissimo
29

Exemplo 27b. Interrogando o destino, [comp.16-18]

16

Nos Prelúdios, entretanto, esse tipo de pizzicato está mais relacionado com as peculiaridades da linguagem musical de Valle, principalmente com a caracterização da viola caipira. Essa característica ocorre no Prelúdio VII (Sonhando), em que o pizzicato é usado para destacar o acompanhamento (bordões de quintas) da linha melódica:

Exemplo 28. Sonhando, [comp.5-9]

Moderato 6

Quanto aos sons harmônicos, esses são geralmente utilizados como recursos de contrastes timbrísticos. No Prelúdio V (Tico-tico), os harmônicos cumprem também uma função de imitar o canto do pássaro. Nota-se a preferência de Valle pelo uso de harmônicos naturais simples e duplos, embora os harmônicos artificiais simples também apareçam com regularidade¹⁵:

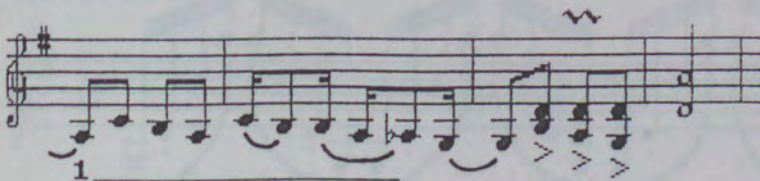
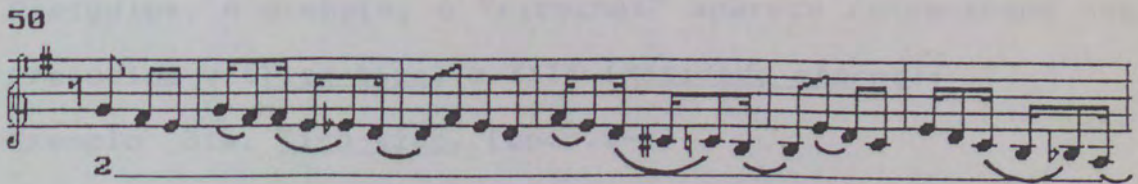
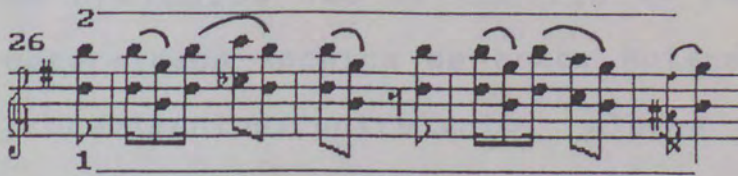
Exemplo 29. Brado íntimo, [comp.5-15]

A digitação e a exploração das mudanças de posições refletem alguns procedimentos identificados com o estilo da performance dos violeiros. Os portamentos conseguidos por meio de mudanças de posições ocorrem regularmente. Valle

15. Harmônicos duplos artificiais são utilizados apenas na versão para violino e piano (Valle-Francescatti) do Prelúdio Folquedo campestre, escritos por Francescatti.

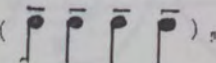
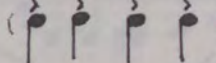
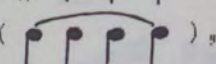
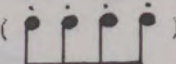
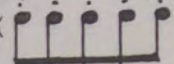

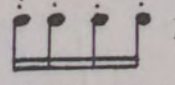
foi ao extremo no Prelúdio XVIII (Pai João) usando vários padrões de digitação fixa combinada com troca de posições para produzir portamentos, talvez como um recurso para expressar as inflexões indolentes típicas da cantoria popular:

Exemplo 30. Pai João, [comp.26-30]; [comp.50-59]



Nos Prelúdios, a técnica de arco não recebe a mesma atenção dada à mão esquerda. Valle foi mais ousado no tratamento dos recursos disponíveis para a mão esquerda, utilizando os recursos técnicos tanto de forma tradicional como dando-lhes características pessoais. Nesse contexto onde a técnica de mão esquerda é privilegiada pelo compositor, o arco desempenha um papel relativamente modesto.

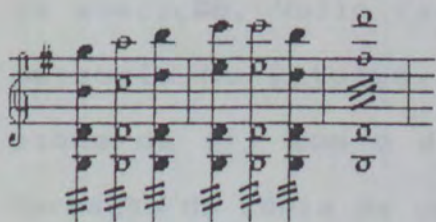
A base da técnica de arco nos Prelúdios é convencional; dentre os golpes de arco utilizados, observa-se os golpes¹⁶: "détaché" (sem código), "détaché porté"

() , "détaché" acentuado () "legato" () , "spiccato" () , "staccato" () , "sautillé" () e "ricochet" () . Em geral

os Prelúdios não se configuram como expositores de determinada técnica de arco. Nota-se uma variedade de procedimentos; entretanto, alguns aparecem com mais freqüência ou até mesmo predominam em determinados Prelúdios. A exemplo, o "ricochet" aparece concentrado nos Prelúdios V (Tico-tico) e XXII (Mocidade eterna):

Exemplo 31a. Tico-tico, [comp.1-4]

Allegretto



16. Denominação e notação dos códigos segundo Galamian (1987)

Exemplo 31b. Mocidade eterna, [comp.41-44]

41

Nos Prelúdios o timbre do pizzicato atinge um "status" de elemento linguístico. Ele não é um mero recurso sonoro alternativo, mas sim uma forma de produção dos sons equivalente à fricção do arco, em nível de importância. Prelúdios como Sonhando e Viola destemida (b) são escritos para serem executados em pizzicatos; em outros casos, como em Folquedo campestre, a execução prevê a utilização do arco e do pizzicato, para cada metade do Prelúdio. Fazendo uso regular dos pizzicatos, mesmo em sua forma tradicional de execução, Valle caracteriza uma linguagem violinística pessoal. No Batuque, a combinação de pizzicato de mão esquerda (+) com o de mão direita (pizz.) colabora na formação da idéia de caracterização da viola caipira:

Exemplo 32. Batuque, [comp.1-2]

Allegro

+pizz + pizz + pizz

Enquanto a técnica de arco nos Prelúdios é estritamente convencional, o mesmo não acontece com a técnica de execução dos pizzicatos. Nessa, Valle desenvolve particularidades de execução, visando valorizar aspectos de sua linguagem musical.

4.1.2 ASPECTOS NÃO CONVENCIONAIS

Em determinados momentos dos Prelúdios, Valle manipulou recursos violinísticos tradicionais, criando algumas características pessoais para sua linguagem violinística. Anotações incomuns para a execução de pizzicatos - como ligaduras e determinação de dedilhados de mão direita - posicionamento "a la guitarra", produção de ruídos e de sons percutidos são características dos aspectos não convencionais de sua linguagem violinística.

Com a utilização de pizzicatos, Valle fez algumas experimentações normalmente não encontradas na literatura violinística tradicional. Em execução de pizzicatos, notas ligadas na mesma corda, por exemplo, constituem um procedimento típico dos instrumentos de cordas dedilhadas. Embora possível, esse recurso não é comum no violino pela dificuldade de aproveitar-se a vibração da corda após o pizzicato, para digitar a próxima nota sem necessitar de um novo pizzicato, que descaracterizaria o legato. Essa combinação de pizzicato com legato foi utilizada em

Prelúdios como: Sonhando, Casamento na roça e Viola destemida (b):

Exemplo 33a. Casamento na roça, [comp.2-3]

2 pizz.....

Exemplo 33b. Viola destemida, versão (a), [comp.21-25]

21

pizz

Outra forma não convencional de tratar a técnica dos pizzicatos no violino ocorre quando Valle determina dedilhado específico para a mão direita, novamente transportando para a técnica violinística procedimentos característicos dos instrumentos de cordas dedilhadas. Essa variante técnica ocorre em função do novo posicionamento "a la guitarra" para o violino. Na posição normal, seria impossível pôr em prática a forma de digitação dos pizzicatos proposta para a posição "a la guitarra". Valle utilizou esse recurso em Prelúdios como: Sonhando, Canto da inhaúma, Porteira da fazenda e Viola destemida (b):

Exemplo 34a. Viola destemida, versão (b), [comp.30-32]

a la guitarra

30 pl pl pl pl ind.

4 3 2 1

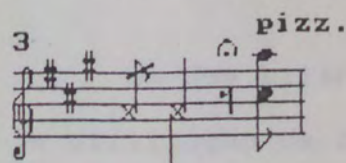
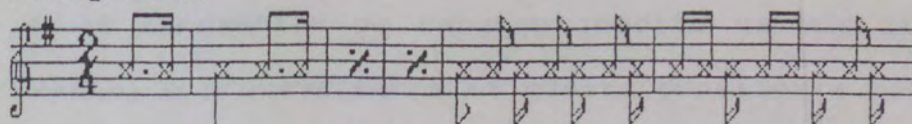
4 3 2 1

Exemplo 34b. Sonhando, [comp.19-23]

A porteira da fazenda é, provavelmente, o Prelúdio em que Valle foi mais ousado na utilização de formas de expressar suas idéias musicais através de recursos não convencionais. Para produzir o efeito sugerido pelo compositor, no exemplo 35 (o ruído da porteira), o violinista deve desconsiderar dois fundamentos da técnica convencional que são: ponto de contato (arco-corda) e pressão do arco. Através do uso do ponto de contato incompatível com a pressão excessiva do arco sobre a corda, resulta o ruído imitativo da porteira:

Exemplo 35. A porteira da fazenda, [comp.1-3]

O recurso de percutir a caixa de ressonância do violino, utilizado primeiramente no Prelúdio A porteira da fazenda e posteriormente no Prelúdio Pai João, é escrito com notação de percussão (x) e executado de acordo com o convencionalizado por Valle:

Exemplo 36a. A porteira da fazenda, [comp.3]Exemplo 36b. Pai João, [comp.1-6]**Allegretto**

x tambor em cima, polegar mão direita

x tambor em baixo, polegar mão esquerda

O termo "tambor em cima" indica que o intérprete deve percutir com o polegar da mão direita a tampa da caixa de ressonância do violino. O termo "tambor em baixo" requer o mesmo procedimento, usando-se o polegar da mão esquerda para percutir o fundo da caixa de ressonância do violino.

Provavelmente, Valle tenha decidido usar o corpo do violino como uma alternativa sonora, partindo da observação dos violeiros ou de sua própria experiência como violonista. Na execução popular desses instrumentos, o recurso de percutir a caixa de ressonância é comum. Quando aplicado ao violino, o efeito constitui-se num procedimento não convencional, por não estar presente nos manuais técnicos do instrumento e na literatura tradicional.

4.2 PECULIARIDADES DA ESCRITA VIOLINÍSTICA

Um dos pilares da técnica violinística dos Prelúdios é a utilização de cordas duplas. Mesmo sendo esse um recurso regularmente utilizado nos Prelúdios, em Casamento na roça, as repetições motivicas em cordas duplas, dos compassos 20 a 24 apresentam um recurso inédito na música de Flausino Valle, e provavelmente na música brasileira para violino, a utilização de quartos de tom:

Exemplo 37. Casamento na roça, [comp.20-24]

Há algumas particularidades no uso desse tipo de intervalo aplicado ao Prelúdio. Valle propôs uma notação própria para orientar o violinista sobre o momento de realizar o quarto de tom¹⁷. No trecho, Si# entre Si e Dó significa $\frac{1}{4}$ de tom ascendente; da mesma forma, Dób entre Dó e Si significa o mesmo intervalo descendente. O motivo é escrito

17. A particularidade da notação é explicada no início da partitura.

em sextas paralelas em movimento cromático. No entanto, enquanto a voz superior faz um movimento cromático regular, a voz inferior não apresenta a mesma regularidade devido a presença do intervalo de $\frac{1}{4}$ de tom:

Exemplo 38. Casamento na roça, [comp.20-22]

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

Mais um preciosismo da concepção violinística de Valle encontra-se no Prelúdio XIV (A porteira da fazenda). A partir do quarto compasso, esta peça é escrita em pizzicatos, na posição "a la guitarra", e na posição tradicional, que Valle denomina "posição normal" (PN):

Exemplo 39. A porteira da fazenda, [comp.12-24)]- "a la guitarra" x PN

The image displays two staves of musical notation. The top staff contains seven measures, each featuring a pizzicato chord indicated by the marking 'pl'. The chords are written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff shows a sequence of notes with a wavy line above them, indicating a wavy bow stroke, and is marked with 'PN'.

Nessa seção, em que Valle usa as duas posições ("a la guitarra" e posição normal), não há uma justificativa a nível de sonoridade que sustente a utilização da posição normal; toda essa seção poderia ser executada "a la guitarra" sem prejuízo de suas características. A posição "a la guitarra" justifica-se em função da escrita com digitação de mão direita para os pizzicatos.

Ainda em A porteira da fazenda, o motivo que inicia o Prelúdio não está codificado com clareza suficiente para que os intérpretes o realizem satisfatoriamente. O travessão ondulado (~~~~~) entre as notas ligadas provavelmente indica que o violinista deve combinar um glissando com o ruído produzido com a fricção do arco na corda, conseguindo assim o ruído característico da porteira¹⁸:

18. Essa dedução baseia-se na interpretação do violinista Jerzy Milewski. Milewski confirmou tratar-se de interpretação baseada na notação da partitura e em suas próprias conclusões (informação verbal).

Exemplo 40. A porteira da fazenda, [comp.1-3]

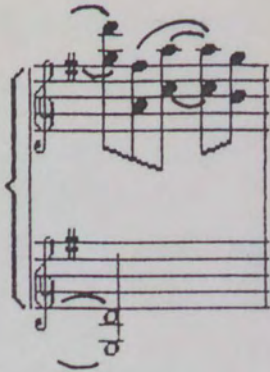
Lento

Em alguns casos, Valle explica nos manuscritos como proceder em relação a aspectos peculiares de sua escrita violinística. Nesse Prelúdio, entretanto, a ausência de uma explicação do código não convencional deixa dúvida sobre a execução. Como acredita-se que Valle escrevia os Prelúdios para ele próprio executar, supõe-se que por essa razão, havia uma certa displicência quanto às notas explicativas nas partituras. Como também, às vezes, há uma certa negligência na utilização de uma codificação profissional.

Uma nova forma de apresentar o texto musical violinístico foi utilizada no Prelúdio XII (Canto da inhaúma). A novidade na escrita de Flausino Valle é a adoção do segundo pentagrama com função de indicar uma parte de acompanhamento:

Exemplo 41. Canto da inhaúma, [comp.5-10]

5 PN



CONCLUSÃO

A utilização do pentagrama auxiliar justifica-se como forma de descongestionar a escrita e possibilitar uma melhor compreensão da idéia musical proposta. Com exceção dos quatro últimos compassos, ele comporta o bordão de quinta Sol3-Ré4, que Valle utilizou como recurso de caracterização da viola caipira.

Observando-se, por um lado, o idioma violinístico de Valle e as características musicais dos seus Prelúdios; e, por outro lado, o contexto cultural no qual Valle se insere, chegou-se às conclusões apresentadas a seguir.

compositor e do público local, as suas características estilísticas são por vezes muito semelhantes às da linguagem instrumental de natureza...

Revela-se portanto a concepção diferenciada por alguns críticos, de que Valle é mais próximo do instrumental do que da linguagem violinística de que se trata o musical de sua obra. Notemos que o processo composicional baseado...

19. A música de Roberto Ribeiro e Sérgio Nogueira França.

CONCLUSÃO

Flausino Valle foi praticamente um autodidata, tanto como violinista quanto em sua atividade de compositor. Tudo o que ele apresentou em suas aparições públicas foi fruto de uma formação de pouco mais de quatro anos de aulas particulares em sua cidade natal. Na composição a situação foi semelhante, apenas alguns anos de teoria musical.

Tomando-se como referência os programas de recitais da época, tanto de Valle quanto de outros artistas e conjuntos musicais de Belo Horizonte, conclui-se que as características dos Prelúdios refletem o gosto musical do compositor e do público local, em suas construções melódicas simples, sustentadas por uma linguagem instrumental que evidencia o solista.

Revela-se pertinente a concepção disseminada por alguns críticos¹⁹, de que Valle é mais hábil na manipulação dos recursos violinísticos do que no tratamento musical de sua obra. Nota-se que o processo composicional baseia-se

19. A exemplo de Ronaldo Miranda e Eurico Nogueira França.

primariamente na repetição do material musical, e que a variedade é conseguida com o emprego de recursos violinísticos diversos.

Assim, nos Prelúdios, o idioma musical de Flausino Valle está muito relacionado com a idéia de "peça característica", com o idioma típico da música folclórica rural e com a técnica dos instrumentos de cordas dedilhadas. Os procedimentos técnico-violinísticos são, portanto, decorrentes das necessidades de sua linguagem musical.

O aspecto "característico" nos Prelúdios resume-se em: caracterizações, imitações e descrições musicais. Para tanto, Valle utiliza material original e temas do folclore, a exemplo, em Batugue e Tirana riograndense. Entretanto, nem todos os Prelúdios apresentam tais particularidades. Observe-se aqueles que projetam mais claramente um caráter "concertante", usando material temático formado a partir de modelos da literatura técnico-violinística (escalas, arpejos etc.), como o Prelúdio da vitória e Rondó doméstico. Esses dois estilos são encontrados dispersos na totalidade dos Prelúdios, sem obedecer a critérios que possibilitem agrupamentos distintos em fases ou períodos

Valle sempre foi cortejado pelos críticos musicais por seus dotes violinísticos, freqüentemente relacionados

com aspectos virtuosísticos. Ele conquistou essa posição oferecendo ao seu público um repertório baseado em peças que mesclam simplicidade musical com certa virtuosidade. Com exceção de algumas obras, como por exemplo o "Concerto para violino" de Mendelssohn, não há registro de Flausino Valle interpretando obras importantes da literatura violinística.

Tudo indica que os Prelúdios foram compostos para o próprio Valle executar. Dessa forma, é possível que ele tenha optado pela utilização de recursos técnico-violinísticos que lhe garantissem uma execução segura. Provavelmente, isso explicaria a ausência de oitavas dedilhadas, décimas, harmônicos duplos artificiais, além de uma exploração mais virtuosística da técnica de arco, como ocorre em certas obras de compositores que aparentemente influenciaram a sua concepção violinística (Sarasate, Wieniawski e Paganini, entre outros). A fama de Flausino Valle como violinista virtuoso, portanto, não pode ser desvinculada de sua obra e do tipo de repertório com o qual exibiu-se em público.

O caráter virtuosístico, embora presente nos Prelúdios, não parece ser o principal objetivo do compositor. Pelo próprio caráter de "peças características", de um modo geral, os Prelúdios expressam sensações ou idéias extra-musicais definidas por seus títulos. Esse potencial descritivo projeta-se como a

característica composicional mais evidente de Valle. Apenas alguns Prelúdios destacam-se por seu caráter mais concertante, com passagens virtuosísticas.

Quanto à linguagem violinística, propriamente dita, Valle parafraseia a técnica de determinados compositores-violinistas, adaptando-a a um contexto musical próprio. Sua linguagem ganha contorno personalizado quando, em função de seu idioma musical, Valle se permite algumas transgressões na maneira de utilizar procedimentos violinísticos tradicionais. Sua linguagem, portanto, fundamenta-se tanto no tratamento convencional como no não convencional da técnica; sendo que é no tratamento não convencional da técnica violinística tradicional que encontra-se a identidade idiomática do compositor.

Flausino Valle na verdade não criou "técnica própria, inteiramente alheia aos moldes dos compêndios", como escreveu Celso Brant (1947). Ele utilizou novas sonoridades cuja aplicação mais radical encontra-se em A porteira da fazenda, nos ruídos que imitam uma porteira em movimento. Sua individualidade também é notada quando há adaptação de procedimentos típicos da execução de outros instrumentos de cordas (em especial a viola caipira) ao violino. Note-se, porém, que em passagens como aquelas marcadas "a la guitarra", Valle está trabalhando com elementos da técnica violinística tradicional (pizzicatos, cordas dupla etc.); a forma de sua execução, entretanto, é

própria. Ainda que aspectos inovadores no modo de execução de recursos técnicos convencionais sejam considerados inovações técnicas, eles representam uma pequena parcela, junto ao total de procedimentos convencionais que identificam o tradicionalismo na sua linguagem violinística.

Reconhece-se que o repertório violinístico brasileiro é, por um lado, relativamente escasso em obras representativas de um idioma musical com características nacionais. Por outro lado, é também limitado em composições para violino solo. Nesse universo, Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só de Flausino Valle constituem uma parte significativa desse escasso repertório, merecendo, portanto, a atenção de musicólogos e intérpretes que se dedicam à documentação e divulgação da música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942. 529p.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre música brasileira. 3. ed. São Paulo, Martins, 1972. 188 p.
- _____. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte, Villa Rica, 1991. 195p.
- _____. Introdução. In: GALLET, Luciano. Estudos de folclore. Rio de Janeiro, C. Wehrs, 1934. p. 7-32
- BRANT, Celso. Flausino Vale, o novo Paganini. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 08 de outubro de 1947.
- BROWN, Maurice. Characteristic piece. In: SADIE, Stanley, (ed.). The new grove dictionary of music and musicians. London, 1985. v.4, p. 154.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. Storia della musica nel Brasile. Milano, Fratelli Riccioni, 1926. 617 p.
- CHAVES, Celso Loureiro. Introduction to brasilian music: 1900-1930. In: _____. The piano works of Armando Albuquerque. Illinois, 1988. p. 12-25. Tese de DMA em Composição, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- ESCOBAR, Aylton. Flausino Vale - o "patinho feio" do nacionalismo? In: MILEWSKI, Jerzy, (org.). Flausino Vale o Paganini brasileiro. Rio de Janeiro, Europa, 1985. p. 27-41.
- FERGUSON, Howard. Prelude. In: SADIE, Stanley, (ed.). The new grove dictionary of music and musicians. London 1985. v. 15, p. 210-212.
- GALAMIAN, Ivan. Principles of violin playing & teaching. 2. ed. New Jersey, Prentice-Hall, 1985.

- GALLET, Luciano. Estudos de folclore. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1934. 113 p.
- GUSMÃO, Roberto D'Affonseca H. (coord.). Memória musical de Belo Horizonte. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1987. 39 p.
- HEIFETZ tocou; mas os brasileiros ignoram. Visão, São Paulo, 29 (35): 87, setembro de 1980.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. Prelúdio. In: _____ . Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p. 1384.
- MARCONDES, Marco Antonio (ed.). Enciclopédia da música brasileira. São Paulo, Art, 1977. 2 v.
- MILEWSKI, Jerzy (org.). Flausino Vale o Paganini brasileiro. Rio de Janeiro, Europa, 1985. 63 p.
- MURICY, Andrade. Flausino Vale. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 31 de março de 1948. Folhetim do Jornal do Commercio.
- _____. Pelo mundo da música. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1954. Folhetim do Jornal do Commercio.
- PEIXE, Cesar Guerra. Vale & Milewski. In: MILEWSKI, Jerzy (org.). Flausino Vale o Paganini brasileiro. Rio de Janeiro, Europa, 1985. p. 20-23.
- SQUEFF, Enio. Um violino polifônico. In: MILEWSKI, Jerzy, (org.). Flausino Vale o Paganini brasileiro. Rio de Janeiro, Europa, 1985. p. 56.
- VALLE, Flausino. Elementos de folclore musical brasileiro. 3. ed. São Paulo, Nacional, 1972. 140 p.
- _____. Músicos mineiros. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1948. 27 p.
- VIOLINS AND VIOLINISTS. Chicago, Ernest N. Doring, v. 4, n. 4, Apr. 1942

ABSTRACT

Some relevant points of the musical language and violinistic approach in Brazilian composer and violinist Flausino Valle's major work entitled "26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só" are discussed and analysed here. An attempt to relate the compositional material to the local musical environment and to study specifically the relationship between Flausino Valle's compositional language and his violin repertoire, a short view of Belo Horizonte's musical life at the time of the composer is also made. Through the analysis of the Preludes it has been possible to identify three main aspects of Valle's music: characterization, imitation and description. Also, there is clear evidence of the connection between the type of violinistic writing and his own knowledge of the traditional literature for the instrument, and that his musical idiom is related to the local musical culture, including some aspects of the rural areas. It has been concluded that Flausino Valle did not actually innovate in terms of technical devices and that his so-called "virtuosity" was in fact associated mainly to

the sociocultural aspects of Belo Horizonte's musical life at his time.

ANEXO I - DADOS COMPLEMENTARES SOBRE OS PRM 0108

Prelúdio	I
Título	Estudo
Dedicatória	A Jacinto de Melo
Local/data	BH./1922
Tonalidade	Sol#
Tempo	Andante
Partitura	manuscrito

Obs. A primeira versão foi editada (Imprensa Oficial-MG) com tiragem de mil exemplares. Velloso destruiu esta de duzentas dessas partituras, ao modificar parte do texto musical. A versão atualizada circula em cópia manuscrita. Gravado por Milewski (versão nova), Daltro de Almeida (primeira versão) e Flávio Vello (versão nova).

Prelúdio	II
Título	Estudo nº 2
Dedicatória	A Francisco Chafizade
Local/data	BH./1922
Tonalidade	Dó#
Tempo	Andante
Partitura	manuscrito

Obs. F. Chafizade professor de violino na Escola Nacional de Música (RJ).

Prelúdio	III
Título	Estudo nº 3
Dedicatória	A Raul Laranjeira
Local/data	BH./04 de março de 1922
Tonalidade	L#M
Tempo	Andante
Partitura	manuscrito

Obs. R. Laranjeira violonista e professor paulista. Gravado por Milewski.

ANEXO I - DADOS COMPLEMENTARES SOBRE OS PRELÚDIOS

Prelúdio I
 Título Batuque
 Dedicatória A Jacinto de Meis
 Local/data BH./1922
 Tonalidade SolM
 Tempo 1min10s
 Partitura manuscrito

Obs. A primeira versão foi editada (Imprensa Oficial-MG.) com tiragem de mil exemplares. Valle destruiu mais de oitocentas dessas partituras, ao modificar parte do texto musical. A versão atualizada circula em cópia manuscrita. Gravado por Milewski (versão nova), Daltro de Almeida (primeira versão) e Flausino Valle (versão nova).

Prelúdio II
 Título Suspiro d'alma
 Dedicatória A Francisco Chiafitelli
 Local/data BH./1923
 Tonalidade DóM
 Tempo 1min
 Partitura manuscrito

Obs. F. Chiafitelli: professor de violino da Escola Nacional de Música (RJ).

Prelúdio III
 Título Devaneio
 Dedicatória A Raul Laranjeira
 Local/data BH./04 de março de 1924
 Tonalidade LáM
 Tempo 1min
 Partitura manuscrito

Obs. R. Laranjeira: violinista e professor paulista. Gravado por Milewski.

Prelúdio IV
 Título Brado Intimo
 Dedicatória José de Matos
 Local/data BH./06 de novembro de 1924
 Tonalidade L4M
 Tempo 1min22s
 Partitura manuscrito

Obs. J. de Matos: violinista mineiro, amigo pessoal de Valle. Gravado por Milewski.

Prelúdio V
 Título Tico-tico
 Dedicatória A Marcos Sales
 Local/data BH./22 de fevereiro de 1926
 Tonalidade SolM
 Tempo 2min7s
 Partitura manuscrito

Obs. M. Sales: violinista e compositor com quem Valle trocou freqüente correspondência. Gravado por Milewski.

Prelúdio VI
 Título Marcha fúnebre
 Dedicatória A memória de Ernesto Rochini
 Local/data BH./1927
 Tonalidade solm
 Tempo 1min10s
 Partitura manuscrito

Obs. E. Rochini: violinista e professor do Instituto Nacional de Música (RJ).

Prelúdio VII
 Título Sonhando
 Dedicatória Leônidas Autuori
 Local/data BH./09 de setembro de 1929
 Tonalidade SolM
 Tempo 1min45s
 Partitura manuscrito

Obs. Leônidas Autuori: violinista paulista. Gravado por Milewski.

Prelúdio VIII
 Título Repente
 Dedicatória A Torquato Amore
 Local/data BH./20 de fevereiro de 1924
 Tonalidade LáM
 Tempo 1min20s
 Partitura manuscrito

Obs. Gravado por Milewski e por Flausino Valle.

Prelúdio IX
 Título Rondó doméstico
 Dedicatória A Edgardo Guerra
 Local/data BH./1933
 Tonalidade SolM
 Tempo 1min48s
 Partitura manuscrito

Obs. E. Guerra: violinista e professor da Escola Nacional de Música. Gravado por Milewski.

Prelúdio X
 Título Interrogando o destino
 Dedicatória A Zino Francescatti
 Local/data BH./193?
 Tonalidade DóM
 Tempo 2min50s
 Partitura manuscrito

Obs. Gravado por Milewski

Prelúdio XI
 Título Casamento na roça
 Dedicatória A Nicolino Milano
 Local/data BH./ 24 de maio de 1933
 Tonalidade SolM
 Tempo 1min42s
 Partitura publicada

Obs. Nicolino Milano: violinista, regente e compositor. Publicado pela editora Carlos Wehrs (1937). Esse texto musical foi concebido com o título "Folguedo campestre"; posteriormente, Valle descartou esse título substituindo-o pelo atual. Gravado por Milewski.

Prelúdio XII
 Título Canto da Inhaúma
 Dedicatória A Oscar Borgerth
 Local/data BH./193?
 Tonalidade SolM
 Tempo 2min15s
 Partitura manuscrito

Prelúdio XIII
 Título Asas inquietas
 Dedicatória A Ernest Doring
 Local/data BH./193?
 Tonalidade mim
 Tempo 2min20s
 Partitura publicada em periódico

Obs. Esse Prelúdio foi revisado e publicado por Doring no periódico "Violins and Violinists", Chicago, 1942. Gravado por Milewski.

Prelúdio XIV
 Título A porteira da fazenda
 Dedicatória A Villa-Lobos
 Local/data BH./1933
 Tonalidade LáM
 Tempo 1min30s
 Partitura manuscrito

Obs. Gravado por Milewski.

Prelúdio XV
 Título Ao pé da foqueira
 Dedicatória A Agnelo França
 Local/data BH./193?
 Tonalidade RéM
 Tempo 1min10s
 Partitura publicada

Obs. Original publicado por Carlos Werhs (1937). Versão (Valle-Heifetz), para violino e piano, publicada por Carl Fischer (NY) - B.2609. Essa versão com piano foi transcrita para viola e piano (Primrose) e publicada pela mesma editora - B.2673. Há evidências de publicações por Boosey & Hawkes (USA e Alemanha) e Allans Music (Austrália). Gravado por: Heifetz, Francescatti, Szeryng, Perlman (versão com piano) e Milewski (arr. violino e violão).

Prelúdio	XVI
Título	<u>Requiescat in pace</u>
Dedicatória	A minha saudosa mãe Augusta de Campos Valle
Local/data	BH./
Tonalidade	SolM
Tempo	3min
Partitura	manuscrito

Obs. A. de Campos Valle: mãe do compositor. Existem duas versões desse Prelúdio, ambas de autoria de Valle. Gravado por Milewski (versão "a")

Prelúdio	XVII
Título	<u>Viola destemida</u>
Dedicatória	A Ruggiero Ricci
Local/data	BH./outubro de 1939
Tonalidade	SolM
Tempo	2min
Partitura	manuscrito

Obs. Escrito com duas versões. Gravado por Milewski (versão "b").

Prelúdio	XVIII
Título	<u>Pai João</u>
Dedicatória	A Yascha Heifetz
Local/data	BH./24 de novembro de 1939
Tonalidade	SolM
Tempo	1min56s
Partitura	manuscrito

Obs. Gravado por Milewski

Prelúdio	XIX
Título	<u>Folquedo campestre</u>
Dedicatória	A Francisco Mignone
Local/data	BH./
Tonalidade	MibM
Tempo	1min30s
Partitura	editado

Obs. Reutilização do título originalmente concebido para o texto musical de Casamento na roça. Francescatti escreveu uma versão para violino e piano e executou-a nos seus recitais, a exemplo de um no Carnegie Hall (NY). Versão Valle-Francescatti publicada por Belwin Mills de New York. Versão original (violino só) circula editado em prova de impressão da Irmãos Vitalle. Gravado por Milewski (versão original).

Prelúdio XX
 Título Tirana rio-grandense
 Dedicatória A Renato Almeida
 Local/data BH./
 Tonalidade SolM
 Tempo 2min35s
 Partitura manuscrito

Obs. Gravado por Milewski.

Prelúdio XXI
 Título Prelúdio da vitória
 Dedicatória A Paulina D'Ambrósio
 Local/data BH./
 Tonalidade rém
 Tempo 1min20s
 Partitura manuscrito

Obs. P. D'Ambrósio: professora de violino da Escola Nacional de Música.

Prelúdio XXII
 Título Mocidade eterna
 Dedicatória A Orlando Frederico
 Local/data BH./194?
 Tonalidade lám
 Tempo 1min35s
 Partitura manuscrito

Obs. O. Frederico: professor de violino do Instituto Nacional de Música. Gravado por Milewski.

Prelúdio XXIII
 Título Implorando
 Dedicatória A Claudio Santoro
 Local/data BH./fevereiro de 1924
 Tonalidade LÁM
 Tempo 1min40s
 Partitura manuscrito (violino só)

Obs. A dedicatória a Santoro deu-se vários anos após a composição desse Prelúdio. Valle escreveu parte de piano para esse Prelúdio, publicando-o pela Irmãos Vitalle. Gravado por Milewski (versão para violino só).

Prelúdio XXIV
 Título Viva São João
 Dedicatória A Isaac Stern
 Local/data BH./194?
 Tonalidade MibM
 Tempo 3min20s
 Partitura manuscrito

Obs. Gravado por Milewski

Prelúdio XXV
 Título A mocinha e o papudo
 Dedicatória A Henrik Szeryng
 Local/data BH./194?
 Tonalidade SolM
 Tempo 2min35s
 Partitura manuscrito

Obs. Gravado por Milewski.

Prelúdio XXVI
 Título Acalanto
 Dedicatória A Esteban Eitler
 Local/data BH./194?
 Tonalidade SolM
 Tempo 1min40s
 Partitura manuscrito

Obs. E. Eitler: flautista nascido no Tirol e naturalizado argentino. Gravado por Milewski.

ANEXO II - DISCOGRAFIA

A MÚSICA BRASILEIRA E O VIOLINO

João Daltro de Almeida - Violino

CBD (Brasil)

[Lp/stereo - 33 1/3 rpm]

incluindo: Batuque para violino só

ECOS E REFLEXOS

Jerzy Milewski - Violino

Rafael Rabelo - Violão

JAM (Brasil, 1991)

[CD/stereo]

incluindo: Ao pé da fogueira para violino e violão (arr. Rafael Rabelo)

FLAUSINO VALLE - Violino

RCA 33540-A (Brasil)

Repente e Batuque

FLAUSINO VALE; PRELÚDIOS CARACTERÍSTICOS E CONCERTANTES PARA VIOLINO SÓ

Jerzy Milewski - Violino

FUNARTE 84045 (Brasil, 1984)

[Lp/stereo - 33 1/3 rpm]

Devaneio, Sonhando, Tico-tico, A porteira da fazenda, Viola destemida, Folgado campestre, Implorando, A mocinha e o papudo, Asas inquietas, Interrogando o destino, Batuque, Requiescat in pace, Mocidade eterna, Acalanto, Rondó doméstico, Tirana rio-grandense, Repente, Brado íntimo, Viva São João, Pai João e Casamento na roça

HENRYK SZERYNG- Violino, CLAUDE MAILLOLS - Piano

PHILIPS 6500 016 (HOLANDA, 1970)

[Lp/stereo - 33 1/3 rpm]

incluindo: Ao pé da fogueira para violino e piano*

ITZHAK PERLMAN - Violino, SAMUEL SANDERS - Piano

EMI-CDC 7495142 (USA)

[CD/stereo]

incluindo: Ao pé da foqueira para violino e piano*

JASCHA HEIFETZ - Violino, EMANUEL BAY - Piano

DECCA-DL 8521 (USA, 1951)

[Lp/mono - 33 1/3 rpm]

incluindo: Ao pé da foqueira para violino e piano*

ZINO FRANCESCATTI - Violino, ARTHUR BALSAM - Piano

COLUMBIA-ML 4534 (USA)

[Lp/mono - 33 1/3 rpm]

incluindo: Ao pé da foqueira para violino e piano*

(*) Transcrição para violino e piano de Jascha Heifetz.

ANEXO III - PARTITURAS

"Suite" Mineira

(Nove Preludios)

Para - Violino Só.

por FLAUSINO VALLE.

Flausino Valle

Apresentada e editada em equipamento datado de 16
de setembro e gravada no P. no 1.º imp. de 1932. O senhor
imp. de 16 de setembro, 2.º de 1932.

Arthur Tofantus da Costa

Violino Solo

BATUQUE (1)

Flausino Valle
(op. 1)

Allegro. *Arco*

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

Prestissimo.

A.D.

A.D.

pizz. (m.d.)

Bello Horizonte, 1922.



(1) Este trecho é para ser executado em 40 segundos.

Violino S^o)

SUSPIRO D'ALMA.

Flausino Valle.
(op. n. 2)

Andante. (Tempo rubato)

Musical score for 'SUSPIRO D'ALMA' in 2/4 time, key of D major. The score consists of three staves. The first staff contains the melody with dynamics *f* and *D*, and includes markings for *ten.* and *rit.*. The second staff shows a descending scale with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The third staff continues the melody with dynamics *dim.* and *ten.*.

Bello Horizonte, 1923.

DEVANEIO

(Violino S^o)

Flausino Valle.
(op. 3)

Illegretto.

Musical score for 'DEVANEIO' in 2/4 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff begins with the tempo marking *Illegretto.* The second and third staves continue the melody with dynamics *ff* and *p*. The fourth staff features a descending scale with dynamics *pizz.* and *6*.

Bello Horizonte, 4-III-1924.

Violino Solo (Violino Solo).

BRADO INTIMO

Flausino Valle
(op. 4)

Musical score for 'BRADO INTIMO' in G major, 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a *pp* dynamic and includes markings for *impetuoso* and *F.F.*. The second staff ends with a *calmo* marking. The third staff contains a triplet of eighth notes. The fourth staff concludes with a *pizz.* marking. The piece is dated 'Bello Horizonte, 6-11-1924'.

XXIII

IMPLORANDO

(Barcarolla)

(Violino Solo)

Flausino Valle
(Flausino Valle)
op. 5

Musical score for 'IMPLORANDO' in G major, 6/8 time. The score consists of four staves. The first staff includes a *p* dynamic marking. The second staff features a triplet of eighth notes. The third staff ends with a *calmo* marking. The fourth staff concludes with a *sul* marking. The piece is dated 'Bello Horizonte, 11-1924'.

(1) Existe a mesma com acompanhamento de piano, pelo autor.

Bello Horizonte,
11-1924

Violino solo TICO-TICO

Flauto Solo
(Op. 67)

Mlegretto.

3

(4)

FF pizz.

pizz.

Harmonicos.

Bello Horizontale 22-1916

Harmonicos.

SONANDO

6

MARÇA FUNEBRE.

Musica de Ernesto Ranalini
 Em memoria do meu
 tio Vicente.

Violino só. Puhlis nº VI

Flausingo Valle.
 (C. 17)

* *rall. e dim.*

Bella Horizonte 13-VI-1927

SONHANDO.

(Violino Solo Sem Auxilio do arco)

A la guitarra.

Flausino Valle
(op. 8)

Moderato.

The main musical score consists of six staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs. There are several dynamic markings throughout, including 'dimin. p. pp' at the end of the sixth staff. The music is written for guitar, as indicated by the 'A la guitarra' instruction.

Bello Horizonte, 9-IX-1929.

At the bottom of the page, there are two staves of handwritten musical notation. The first staff shows a sequence of notes with stems, and the second staff continues the notation. A handwritten note in parentheses, '(Segue to ...)', is written across the second staff, indicating a continuation or a segue to another piece.

REPENTE.

(Violino so).

Flautino Vally
Flautino Vally
(op. 9).

Allegro

1ª vez. 2ª vez.

poco rall.

ff

f

1ª vez. 2ª vez.

poco rall.

p. a tempo.

pp

1ª vez. 2ª vez.

pp

Bello Horizonte, 20-II-1924.

Flautino Vally

Flautino Vally

Flautino Vally

Tab. 1ª edição

Flautino Vally

Flautino Vally

ALLEGRO

RONDO DOMESTICO
PRELUDIO IX
VIOLINO SO

Flausingo Vale

Allegro

f *talao*

F

ff

P

P

Contabile

P

ff

P

rall.

F

10

FRANCISCATTI
MOLLEATO

12

INTERROGANIO O LUSTINO (a)
PRELUDIO I
VIOLINO SO

Flautino

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a forte (F) dynamic and includes markings for 'talas', 'piu' (pizzicato), and 'do arco'. The second staff continues with 'F' and 'P' dynamics, and 'talas' markings. The third staff features 'F' and 'P' dynamics, 'talas', and 'piu arco'. The fourth staff has 'F' and 'P' dynamics, 'talas', and 'piu arco'. The fifth staff includes 'F' and 'P' dynamics, 'talas', and 'piu arco'. The sixth staff is marked 'Adagio' and contains 'F' and 'P' dynamics, 'talas', and 'piu arco'. The seventh staff has 'F' and 'P' dynamics, 'talas', and 'piu arco'. The eighth staff is marked 'Moderato' and contains 'F' and 'P' dynamics, 'talas', and 'piu arco'. The ninth staff has 'F' and 'P' dynamics, 'talas', and 'piu arco'. The tenth staff is marked 'a tempo' and contains 'F' and 'P' dynamics, 'talas', and 'piu arco'. The score is heavily annotated with performance instructions and dynamic markings.

A-Oscar Borgerth

CANTO DA INHUMA(1)
PRELUDIO XII
Violino S6

Flausino Vale

P.N.(posição normal)

Allegro(sem bravura.Mimoso).

The musical score consists of ten systems of staves. The first system includes the instruction 'pizz come chitarra' above the first staff. The second system has 'arco' above the first staff and 'Tala's' above the second staff. The third system has 'pizz come chitarra' above the first staff. The fourth system has 'Tala's' above the first staff. The fifth system has 'Tala's' above the first staff. The sixth system has 'Tala's' above the first staff. The seventh system has 'pizz' above the first staff. The eighth system has 'pizz' above the first staff. The ninth system has 'pizz' above the first staff. The tenth system has 'pizz' above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs, along with performance markings like 'pizz', 'arco', and 'Tala's'.

(1)Toda sertaneja,muito comum entre os violeiros

ASAS INQUIETAS

A Ernest N. Döring, ho-
menagem do autor

Restless Wings
XIII - PRELUDIO

Surdina ad libitum

FLAUSINO VALE

Allegretto

V

4

1

0

1 2

1

0

2

dim.

V

1

4

0

V

Valsa

V

1

3 3

2 2

1

1

0

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp). It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings, and articulation marks. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are several accents (v) and pizzicato (pizz) markings. The piece concludes with a final chord and a pizzicato instruction.

1. Lotos 21
medio
posição normal
ambor, em cima, polegar m.a.
ambor, em baixo, m. 82

A PORTEIRA DA FAZENDA
PRELUDIO XIV
VIOLINO SO

Flausino Vale

Lento (*)

Allegro

pizz.

a la guitarra

a la guitarra

a la guitarra

Lento

arco

* v. 1959

A. Aquilo Franca

Ao pé da fogueira⁽¹⁾

PRELUDIO Nº XV

Flausino Valle

Allegro commodo

VIOLINO SÓ

Todos os direitos autorais controlados pelos editores:
CARLOS WEHRS e Cª Rio de Janeiro-Brasil.

(1) Existe esta, com acompanhamento de piano, feito por Satcha Heifetz. C.2098 W.

Flauta de minha saudosa Mãe / REQUIESCAT IN PACE
Augusta de Campos Vale / PRELUDIO XVI (a)
VIOLINO SÓ

Flausino Vule

Andantino
Regist. minimo

The musical score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andantino' and the registration is 'Regist. minimo'. The score is heavily annotated with performance directions: 'arco' (bowed) and 'pizz.' (pizzicato) are used frequently. Dynamic markings include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), and 'Fpizz (vib.)' (pizzicato with vibrato). There are also markings for 'dim' (diminuendo) and 'arco' with 'pizz.' alternating. Fingerings and bowings are indicated with numbers and arrows. The score concludes with a double bar line and a final 'pp' marking.

OBSV - Os pizzicati sempre fortes, imitando o dobre das sinas no caso de pic, excepte-se um harmonicos como segue adiante.

pp rall arco p ppp

Orchestra Solo *Hauhaus Cell*

Allegro

12
15
18
22
25
30

(A)

Esceat in un spiritu, o missus, non mis, confiteur mi a tenet, plus ins a pueris sepe o aro,
 per un homine exenti. *Sen arco* o asso puro a mar

Sen arco

Allegro Solo

31
34
37
40
43
45

(B)

Out. - 1939

Obi. *Allegro Solo* *Sen arco* *Out. - 1939*

VIOLA DESTINADA - B
PRELUDIO XVIII
VIOLINO SO-SM ARCO

Allegro

The musical score consists of ten staves of music. It begins with the tempo marking 'Allegro' and a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'F' (forte) and 'P' (piano). There are also performance instructions like 'pauca' and 'Fim'. The score ends with a double bar line and a fermata.

OBSV. - Pode-se tocar a forma "A" (todo em pizzicati) tanto com o violino na posição normal, para o que se depois o arco, como a se guitarra, dependendo igualmente o arco; nesse caso, a ultima parte pode ser executada como está escrita, ou, então, como está escrita na forma "A", para o que ferem-se as fusus com os 4 dedos a começar pelo mínimo.

A - Tucha Heifetz

24

PAI JOAO (A) tabor, em cima, polegar m. d.
PRELUDIO XVIII (A) tabor, em baixo, polegar m. d.
VIOLINO SÓ

Allegretto

Flausino Vale

The image shows a handwritten musical score for a violin solo. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). There are also markings for *mp* (mezzo-piano) and *ppp* (pianississimo). The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and accents. The piece is titled 'PAI JOAO' and is a 'PRELUDIO XVIII' for 'VIOLINO SÓ'. The tempo is marked 'Allegretto'. The composer is 'Flausino Vale'. There is a handwritten number '24' in the upper left and 'A' in parentheses next to the title. The notation is dense and includes many slurs and ties.

Handwritten musical score for violin, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as **F**, **p**, **mp**, and **pp**. There are also some handwritten annotations and a circled '27' at the end of the fifth staff.

Obsv. - Para imitar o tambor, traz-se a mão esquerda para a base do braço do violino, para bater abaixo (↓) e com a direita bate-se em cima, no tempo próximo à brinca, do lado da prima (↑), conservando-se o violino na posição normal. Em baixo, bate-se com a frente do polegar, e em cima, com o lado lateral do polegar, e com as polpas do indicador e médio da mão direita, ao mesmo tempo, ou, então, o que ficar mais forte, dobra-se o médio, batendo-se com ele mais ou menos em frente à ponta do espelho. Para o som repercutir, é necessário apertar-se bem o violino entre o mento e o ~~X~~ ~~X~~ ~~X~~ ommipinta.

< hmbor

Five empty musical staves, likely intended for a second system of notation or as a placeholder.

A. F. Miguono

Folguedo campestre

PRELÚDIO XIX
VIOLINO SÓ

FLAUSINO VALE

Allegro

16

21

26

The image shows a musical score for a piece titled "Folguedo Campestre". It consists of seven staves of music, all in treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking of "piu. ato o fim" and a dynamic marking of "ff". The second staff has a dynamic marking of "p". The third staff has a dynamic marking of "f" and includes fingerings (3, 2, 2, 2, 3) and a dynamic marking of "p". The fourth staff has a dynamic marking of "pp". The fifth staff has a dynamic marking of "pp" and includes fingerings (2, 2, 3). The sixth staff has a dynamic marking of "ppp" and the instruction "dim. até desaparecer.". The seventh staff has a dynamic marking of "pp".

Folguedo Campestre

100 - q

Enrico Alciati

30

TRADIZIONE RIOGRANDENSE
PRELUDIO N. 1
VIOLINO SO

Flaminio Vile

Obra - Colônia no "HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA" de Renato Almeida

Handwritten musical score for Violin Solo, consisting of six staves. The score includes various tempo markings and performance instructions:

- Staff 1:** Starts with *Allegretto* and *p.rit.*. Includes dynamic markings *F* and *P*. A section is marked *Moderato (recitativo)* with *Volta* and *3*.
- Staff 2:** Continues the piece, featuring *Allegretto* markings and dynamics *F* and *P*.
- Staff 3:** Marked *Moderato*, with dynamics *F* and *P*. Includes some handwritten annotations like *X II B*.
- Staff 4:** Features *Allegretto* and *Volta Ritornello*. Includes *arco* markings and dynamics *P* and *F*.
- Staff 5:** Continues with *arco* markings and dynamics *P* and *F*.
- Staff 6:** Final staff with *arco* markings and dynamics *P* and *F*.

The score is heavily annotated with handwritten notes, including *Volta*, *Ritornello*, and various dynamic and articulation symbols.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *F* (forte) and *P* (piano). There are also some handwritten annotations above the staff, possibly indicating fingerings or performance techniques.

Handwritten musical notation on a single staff. It includes dynamic markings *P* and *F*, and performance instructions *arco* and *pizz.* (pizzicato). The notation shows a mix of rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical notation on a single staff. It features *arco* and *pizz.* markings. There are also some handwritten notes and symbols, including a star and the number '124', scattered throughout the piece.

Handwritten musical notation on a single staff. It includes the instruction *com garbo* (with flourish), *pizz* (pizzicato), *rall.* (rallentando), and *a tempo*. There are also some numerical markings like '2', '1', '2' and a large 'P' at the bottom.

Handwritten musical notation on a single staff. It includes the instruction *segue sopra* (follows above) and *tipo nuovo* (new type). The notation features various note values and rests.

33

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings, and dynamic markings.

- Staff 1:** Treble clef, key signature of one flat. Features a melodic line with slurs and a bass line with chords. Includes a 'V' marking and a '2' above a measure.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of one flat. Continues the melodic and harmonic development. Includes a '1' above a measure and a '6' below a measure.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of one flat. Shows a more complex rhythmic pattern with slurs and a '6' above a measure.
- Staff 4:** Treble clef, key signature of one flat. Features a 'trios' marking and a '+' sign. Includes a '1' above a measure and a '6' below a measure.
- Staff 5:** Treble clef, key signature of one flat. Includes a '8^a' marking and a '+' sign. Shows a dense texture with many notes.
- Staff 6:** Treble clef, key signature of one flat. Includes a '1' above a measure and a '2' above a measure.
- Staff 7:** Treble clef, key signature of one flat. Includes a '4' above a measure and a '3' above a measure. Ends with a large '9'.
- Staff 8:** Treble clef, key signature of one flat. Includes a 'poco rit.' marking and a '+' sign. Shows a melodic line with slurs.
- Staff 9:** Treble clef, key signature of one flat. Includes 'a tempo', 'dim', and 'rall.' markings. Shows a melodic line with slurs.
- Staff 10:** Treble clef, key signature of one flat. Includes a 'ppp-pizz' marking and a '33' marking. Shows a final chord and a double bar line.

A. ORLANDO FREDERICO

PRELUDIO XIII
VIOLINO, SO

Flausino Vale

MOCIDADE ETERNA

Allegro

arco
P
pizz
arco
arco
arco
pizz
P
F
1
Y
pizz
Fu + pizz
arco
ppp

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

VIVA SÃO JOÃO

Preludio XLIV
Violino S6

Flausino Vale

Allegro

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score is filled with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. Dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *F* (forzando), and *P* (pianissimo) are used throughout. There are numerous slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *P* (piano), *F* (forte), and *f* (fortissimo) are present. There are also markings for *3* (triplets) and *2* (doublets). A specific instruction *f pizz (alc o firm)* is written on the fifth staff. The score concludes with a double bar line and the number *38* written below the staff.

A MOCINHA E O PAPUDO

PRELUDIO XXV VIOLINO SÓ

Flausino VAIXE

Allegro

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Performance instructions include 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato). There are several slurs and accents throughout the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Performance instructions are written throughout the score, including "arco" (arco) and "pizz" (pizzicato). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A double bar line is present at the end of the seventh staff, with the number "10" written below it. Below the double bar line, the instruction "MENO PIZZ" is written, followed by the number "40".

Three empty musical staves, consisting of three sets of five-line staves, positioned below the main score.

A-Esteban Eitler

ACALANTO

PRELUDIO XXVI

VIOLINO SO

(SOLAMENTE)

Flutino Vule

Andantino

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 4, 1, 1, 0.

CIGARRA

Musical staff 2: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1, 0, 0, 0.

Musical staff 3: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 0, 3, 1, 0, 1, 1, 0.

Musical staff 4: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1, 0, 1, 1, 0.

Musical staff 5: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1, 0, 1, 1, 0.

Musical staff 6: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1, 0, 1, 1, 0.

Musical staff 7: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1, 0, 1, 1, 0.

Musical staff 8: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1, 0, 1, 1, 0.

Musical staff 9: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 3, 3, 3, 1, 1, 1, 0.

Musical staff 10: Treble clef. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 2, 0, 0, 0, 0.

pizz



VITA

HERMES CUZZUOL ALVARENGA nasceu em 27 de junho de 1957, na cidade de Vitória (ES). Iniciou seus estudos na Escola de Música do Espírito Santo (1974). É graduado em Música pela Universidade Federal da Paraíba (1984). Exerceu a função de violinista nas Orquestras: da Escola de Música do Espírito Santo, da Fundação Cultural do Espírito Santo (Spalla), Sinfônica de Campinas, de Câmara do Estado da Paraíba, de Câmara da UFPB. Ensinou violino em Vitória e no Projeto Espiral da Paraíba. Atuou ainda como solista e camerista. Atualmente é violinista da Orquestra Sinfônica da Paraíba e Músico no Departamento de Música da UFPB, onde também participa da equipe de implantação do Núcleo de Pesquisa em Música Brasileira (NUMBRA).

Instituto de Artes
BIBLIOTÉCA