

Revista Música Hodie, Goiânia - V.12, 273p., n.1, 2012

ARTIGOS CIENTÍFICOS

Panorama da Contribuição do Brasil em Composições para Violino, Viola e Viola Pomposa

Zoltan Paulinyi (Unidade de Investigação em Música e Musicologia, Évora, Portugal)
paulinyi@yahoo.com

Resumo: O objetivo é organizar contribuições brasileiras à literatura violinística e violística internacional. Avaliando o grau de ineditismo da produção brasileira contemporânea, agrupam-se composições para violino e viola em três fases cronológicas: (1) inovação técnica, (2) caracterização de estilo, (3) expansão técnica. Na técnica, Flausino Vale foi um dos primeiros a registrar o uso de *sotto le corde*. Novos autores, como Crawl, Paulinyi e Carvalho, buscam diferentes combinações de harmonia, timbre e disposição espacial. Na caracterização estilística, Villa-Lobos, Guarneri, Lacerda, Guerra-Peixe, Mahle e Santoro protagonizaram forte embate ideológico, resultando num cenário que Prado denominou de “língua múltipla”. Esta organização traça um panorama útil à composição de obras originais no contexto mundial.

Palavras-chave: Composição; Violino; Viola; Viola pomposa; Obra brasileira.

Landscape of Brazilian Contribution to Compositions for Violin, Viola and Viola Pomposa

Abstract: The objective is to organize Brazilian contributions for the violinistic and violistic international literature. Assessing the degree of novelty of the Brazilian contemporary production, compositions for violin and viola are grouped into three chronological phases: (1) technical innovation (2) characterization of style, (3) technique expansion. On technique, Flausino Valle was one of the first to indicate the “sotto le corde” usage. Composers, like Crawl, Paulinyi and Carvalho, seek different combinations of harmony, timbre and spatial layout. On stylistic characterization, Villa-Lobos, Guarneri, Lacerda, Guerra-Peixe, Mahle and Santoro staged a strong ideological clash, resulting in the scenery Prado labelled “multiple language”. This organization outlines a landscape useful for original composition at international context.

Keywords: Composition; Violin; Viola; Viola pomposa; Brazilian work.

1. Motivação inicial e justificativa histórica

A comunidade internacional frequentemente questiona compositores e intérpretes brasileiros a respeito de identidade, qualidade e quantidade da produção nacional de música para violino. Para uma correta avaliação da contribuição brasileira no cenário internacional, é mister contextualizar a importância histórica dos protagonistas brasileiros. Esta fundamentação histórica agrega relevância no diálogo internacional, apontando novas direções de pesquisa para compositores, intérpretes e musicólogos. Por conseguinte, esta introdução reconstrói a memória do Brasil a respeito do desenvolvimento organológico do arco e da inserção de intérpretes no cenário internacional.

Instrumento inventado à época da conquista do Brasil (BOYDEN, 2001), o violino tem sua história curiosamente ligada a este país devido ao fornecimento de madeira para a fabricação de arcos. A exploração madeireira na América foi decisiva na evolução do arco em face da introdução de madeiras com maleabilidade e resistência necessárias para arcos mais longos e retos. O arco barroco, associado ao ideal de Corelli, era feito de pau-cobra, *Brosimum aubleti*, densa e listrada madeira amazônica. Depois, o *archetier* François Tourte (1747-1835) incorporou, em um só modelo, todas as inovações técnicas disponíveis à sua época. Padronizou o desenho e construção do arco moderno, introduziu a utilização do pau-pernambuco, *Echinata caesalpina*, uma variedade do pau-brasil com fibras mais longas e madeira mais resistente (DILWORTH, 1992, p. 26). O arco moderno, mais longo, mais pesado e com maior inércia na ponta, é apropriado às cordas mais grossas e potentes, feitas a partir do século XIX e às frases musicais mais longas do estilo clássico e romântico. Por ou-

tro lado, a utilização de madeiras brasileiras para construção do tampo e do fundo do violino nunca foi bem aceita no meio conservador, por serem geralmente mais densas do que as europeias, produzindo um timbre mais agressivo e promovendo outro tipo de estética, estranha à tradição italiana, conforme se observa na trajetória de exemplares de Guido Pascoli (1905-1987) e de outros construtores experimentalistas brasileiros.

Apesar da fundamental importância do Brasil no desenvolvimento organológico do arco pelo fornecimento de madeira, autores como Boyden (2001) e Dilworth (1992) pouco mencionam a ligação de compositores e intérpretes brasileiros ao desenvolvimento do repertório. A história musical violinística deste país sofre com a discrepância entre as informações obtidas em crônicas e a escassez de partituras existentes (sobreviventes), principalmente do período anterior ao século XVIII (PAULINYI, 2010 a, p. 44-49). A vinda de Dom João VI ao Brasil em 1808 e a paulatina reaproximação com os franceses a partir de 1816, sob a influência do compositor austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858), catalisou a modernização da escola violinística no Brasil com a introdução da escola franco-belga. Deste modo, o século XIX alterou o cenário musical no Brasil, inicialmente com o violino subordinado à ópera e à música sacra do gosto da corte portuguesa, para um crescente aumento das atividades instrumentais, como concertos e música de câmara. Do início dessa fase, registram-se três “Duetos Concertantes” (ca.1814) para dois violinos de Gabriel Fernandes da Trindade (ca.1790-1854) (BRANDÃO e WATANABE, 1995). O violinista José Pereira Rebouças, nascido em Maragogipe (1789-1843), talvez tenha sido o primeiro músico brasileiro a estudar violino no Conservatório de Paris em 1828, retornando à Bahia em 1833 com o diploma de maestro (AZEVEDO, 1956, p. 24); contudo, não se encontrou menção a obras de sua autoria.

No final do século XIX, começaram a surgir obras compostas especificamente para violino e piano, principalmente sonatas. Neste grupo de composições, Azevedo (1956, p. 101-105) cita o baiano Sílvio Deoindo Fróis, além de mencionar Elpídio Pereira, Henrique Oswald e o violinista Leopoldo Miguez. Flausino Vale (1948, p. 22), cita também Presciliano Silva e Manuel Joaquim de Macedo, entre outros compositores. De Manuel Joaquim de Macedo, há notícia de concertos para violino e orquestra (PAULINYI, 2010b, p. 56).

A respeito de obras especificamente escritas para violino solo por brasileiros natos, surpreendem as tardias composições do início do século XX por Marcos Salles (Salvador, BA, 20/11/1885; Rio de Janeiro, RJ, 6/9/1965) e Flausino Vale (Barbacena, MG, 1894; Belo Horizonte, MG, 1954). Os mais antigos noticiados até este momento (PAULINYI, 2010 a, p. 1097-1102) são os caprichos de autoria de Marcos Salles, que estudou violino com Luiz Sarti em Belém do Pará e com Federico Sarti em Bolonha. A maneira abrangente e virtuosística com que Salles explora a técnica de arco revela sua conexão direta à escola franco-belga (Federico Sarti foi aluno de Henryk Wieniawski). Seu álbum de “6 Capricci” de 1907-1909, integralmente reproduzido e analisado na dissertação de Paulinyi (2010 b, p. 62-84), é conjunto de obras da juventude, claramente inspiradas em Paganini. Os caprichos, todos da forma *aria da capo*, revelam a personalidade do autor no domínio de todos os golpes de arco e na sistemática alternância modal.

O conjunto de obras escritas por Vale e Salles ilustra uma consolidação da música *solo* como fator de reconhecimento e de prestígio do compositor e do intérprete. Flausino Vale (*apud* FRÉSCA, 2008, p. 137) manifestou claramente que “o violino basta a si próprio, prescindindo de outros instrumentos para acompanhá-lo”, expressando um ideal de autonomia violinística em relação aos costumes europeus (PAULINYI, 2010b, p. 43).

Essa memória recorda a importância do Brasil na evolução organológica do arco pelo fornecimento de matéria prima. As consequências dessa alteração organológica foram determinantes no sofisticado desenvolvimento técnico de mão direita pela moderna escola franco-belga. Focalizando a atividade composicional, os séculos XX e XXI concentram obras de interesse ao objetivo deste estudo.

2. Objetivo e metodologia

O propósito deste artigo é organizar informações de contribuições contemporâneas brasileiras à literatura violinística internacional. Os exemplos, além de esboçar um panorama útil à apreciação do desenvolvimento violinístico e composicional brasileiro, estimulam à realização de estudos musicológicos mais abrangentes e à produção de composições em maior quantidade e originalidade. A similaridade técnica e organológica da viola e da viola pomposa com violino, a inserção do Brasil na fabricação da viola pomposa (PAULINYI, 2012, p. 91-99) e a produção literária brasileira sobre o assunto incentivam à inclusão de obras relacionadas a estes instrumentos.

As contribuições citadas aqui podem ser classificadas em categorias que seguem ordem cronológica:

- a) desenvolvimento de técnicas instrumentais originais, as quais ampliam a capacidade expressiva da obra (inovação técnica);
- b) desenvolvimento de estilos e formas composicionais características;
- c) expansão de recursos instrumentais (acústicos, tímbricos e intervalares);

Devido à abordagem cronológica, a organização das fontes sugere um reforço nesta linha de pesquisa aos musicólogos interessados na história brasileira da composição para violino. Os violinistas e violistas encontrarão referências para incrementar o repertório nacional, promovendo um diálogo com maior representação brasileira na comunidade internacional. Já os compositores poderão consultar e comparar o estado das pesquisas sobre a expressão musical brasileira na arte do violino.

Composições do século XX foram pesquisadas em acervos de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Campinas. Obras contemporâneas foram obtidas diretamente com os compositores, por meio de convites individuais e de chamadas públicas nacionais¹ ao longo da última década. Diante do razoável volume de material coligido, foi necessário selecionar os exemplos que melhor ilustram as categorias citadas acima. Os exemplos são composições que destacam algum aspecto original em obras *solo*, camerísticas e concertantes.²

3. Contribuições brasileiras ao desenvolvimento do repertório

A listagem de contribuições brasileiras originais, em ordem cronológica, revela agrupamento de tendências em 3 fases: (1) inovação técnica no início do século XX, (2) afirmação estilística de uma linguagem nacional no restante do século XX, (3) expansão de recursos instrumentais neste início de século XXI. Em relação à primeira fase, Marcos Salles foi um dos primeiros brasileiros a buscar autonomia no violino desacompanhado. Sua influência foi importante na carreira de Flausino Vale, que efetivamente adicionou notável página à literatura internacional. Na segunda fase, citam-se obras de autores protagonistas da

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

3.1 Contribuições brasileiras: primeiro período (início do século XX)

Flausino Vale,³ chamado de “Paganini Brasileiro” por Villa-Lobos, escreveu algumas dezenas de miniaturas originais para violino solo num tipo de nacionalismo paisagístico característico da transição ao modernismo no Brasil; a mais famosa, “Ao pé da fogueira”, ganhou notoriedade após a invenção e edição de um acompanhamento de piano por Jascha Heifetz, em 1945, que também gravou a peça e a divulgou entre seus alunos.⁴

As obras solísticas de Flausino Vale são, em geral, menores e mais simples do que as de Paganini, tanto em forma quanto em execução. Sua peça “Variações sobre a canção Paganini” (ca. 1930) destaca-se pelo uso exigente e criativo das cordas duplas mesmo em harmônicos, concluindo com uma curiosa instrução técnica, *sotto le corde* (Exemplo 1), exigindo que o intérprete passe o arco por baixo das cordas a fim de tocar a primeira e a última cordas simultaneamente. Trata-se, provavelmente, da primeira indicação escrita desta técnica na literatura (PAULINYI, 2010 c). Esta técnica surpreende o ouvinte ao ampliar a capacidade intervalar do violino em mais de duas oitavas.⁵



Exemplo 1: *sotto le corde* utilizado por Flausino Vale em suas “Variações sobre a canção Paganini”, c.112-114.

3.2 Contribuições brasileiras: segundo período (continuação do século XX)

Vários autores consolidaram um estilo particular da composição brasileira. Villa-Lobos foi um compositor quase autodidata que teceu o modernismo brasileiro mesclando algo do impressionismo de Debussy e das correntes contemporâneas francesas da década de 1920 aos elementos folclóricos nacionais. Ele soube explorar a própria imagem para incrementar a propaganda nacionalista na Europa. Por isso, biografias clássicas como a de Marcondes (1998, p. 817-823) e até mesmo as próprias datações de Villa-Lobos devem ser lidas com cuidado (GUÉRIOS, 2003). Villa-Lobos tornou-se um dos mais conhecidos compositores da história brasileira, produzindo grande volume de composições e exibindo enorme capacidade criativa, além de representar com sucesso a cultura brasileira no exterior. Suas obras, por vezes copiadas e editadas com sistemáticos descuidos de revisão, geralmente fazem grandes exigências da técnica instrumental. Para violino e piano, destacam-se suas três sonatas, além da grande “Fantasia de Movimentos Mistos” (VILLA-LOBOS, 1921), com versão original para violino e orquestra. Guérios (2003) sugere que as obras iniciais de Villa-Lobos, da década de 1910, evitavam elementos populares para agra-

dar primeiramente a elite acadêmica do Rio de Janeiro, a despeito de seus contatos com os chorões e músicos populares. Posteriormente, Villa-Lobos planejou sua estética para se tornar verdadeiramente um símbolo nacional. Em entrevista a respeito de seus choros, Villa-Lobos achava-se criador de uma nova forma, especial, construída por elementos populares de maneira espontânea e rica em exibições improvisadas; ele explicava que o choro seria sempre tocado de modo muito sentimental pelos músicos (VILLA-LOBOS, 1991, e SILVA, 2008, p. 70-73).

É possível que Flausino Vale tenha influenciado Villa-Lobos no trato com a escrita violinística. O musicólogo Régis Duprat (2010) afirmou que se lembrava de ter tocado uma música de Villa-Lobos sob regência do compositor, por volta da década de 1950, em que o maestro exigira o emprego da técnica *sotto le corde*, provocando espanto e gerando pilhéria entre os músicos.

Carlos Viana de Almeida⁶ (Rio de Janeiro, 7/7/1906; idem, 31/7/1990) estreou no domínio erudito, em 1932 com a composição “Caprichosa” para violino e piano (MARCONDES, 1998, p. 16). Seu conjunto de obras representa um estilo carioca sincopado típico da música popular local que tem sido muito retratado também na música erudita, a exemplo de sua “Fantasia Capricho” para violino solo (Exemplo 2).



Exemplo 2: trecho em característico estilo popular carioca da “Fantasia Capricho” para violino solo de Carlos de Almeida (s.d.), c.6-14.

Arthur Bosmans⁷ (Bruxelas, 1908; Belo Horizonte, 1991) escreveu sua “Balada Rústica” para violino (*opus* póstumo, Exemplo 3) desenvolvendo elementos populares de forma singular. A peça explora descontinuidade intervalar em obra tonal, caracterizada por grande quantidade de graus disjuntos na parte solística.



Exemplo 3: início da “Balada Rústica” para violino e orquestra de Arthur Bosmans (ed. póstuma), c. 1-4, com grande quantidade de graus disjuntos em obra tonal.

Mozart Camargo Guarnieri⁸ (Tietê, SP, 1907; São Paulo, SP, 1993) estabeleceu profunda amizade com Mário de Andrade a partir de 1928, que formou seu amadurecimento estético e cultural (MARCONDES, 1998, p. 349-353). A busca ideológica por inclusão de elementos populares brasileiros na constituição das composições aproxima Guarnieri do desenvolvimento histórico iniciado por Villa-Lobos. O exemplo 4 ilustra a preferência de Guarnieri em representar, na temática da obra, um elemento popular idealizado.



Exemplo 4: início do tema da “Sonata n.º.3” de Camargo Guarnieri (1950) para violino e piano, dedicada a Henryk Szering, mostra a representação de elemento popular brasileiro na temática composicional.

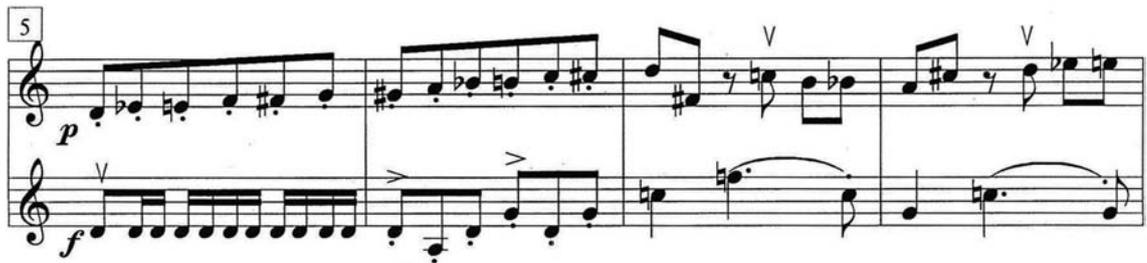
Tanto Villa-Lobos quanto Guarnieri escreveram concertos e choros para instrumento solista. Flávio Silva (1999, p. 184-185) sugere que a substituição de “concerto” por “choro” fundamenta-se antes na linguagem musical baseada em elementos nacionais, e não propriamente em uma inovação formal, hipótese que necessitaria de reformulação ou de argumentação mais extensa. Ainda nesta linha de estilo, citam-se representantes de escolas, aparentemente antagônicas, polarizadas ao redor de Koellreutter e Guarnieri. Contudo, a comparação dos exemplos seguintes sugere, antes, uma convergência à adoção de elementos brasileiros. Este aspecto é comum a diversas linguagens musicais do século XX; forja, por conseguinte, uma importante característica do estilo musical brasileiro.

Oswaldo Lacerda (23/3/1927; 18/7/2011),⁹ representante da escola de Guarnieri, compôs “Choro” para violino solo (Exemplo 5) enquadrado na continuidade dos ideais estilísticos iniciados por Villa-Lobos e Guarnieri. Nesta categoria estilística também se encontram as sonatas e concertino para violino de César Guerra-Peixe.¹⁰



Exemplo 5: “Choro” para violino de Oswaldo Lacerda (1964): à semelhança do exemplo anterior, também possui temática estruturada sobre representação idealizada de elemento popular brasileiro.

Ernst Mahle¹¹ (Stuttgart, 1929) possui catálogo com dezenas de obras para violino e cordas, das quais alguns de seus duos, registrados em CD pelo Duo Magyar (PAULINYI e OLIVETO, 2002), exploram diversos aspectos técnicos composicionais, citando aqui o atonalismo cromático (Exemplo 6) e modalismo sintetizado (Exemplo 7).



Exemplo 6: "Invenção" para dois violinos de Ernst Mahle (1956), c.5-8, alia atonalismo ao cromaticismo.



Exemplo 7: Primeiro "Dueto Modal" de Ernst Mahle (1969), c.1-4, desenvolve modalismo sintetizado.

O embate das escolas tonal/modal e atonal foi consequência também do confronto de ideologias políticas e estéticas em meados do século XX. Tal atrito afetou vários compositores; assumiu, contudo, dimensões notáveis na produção de Claudio Santoro (Manaus, 23/11/1919; Brasília, 27/3/1989).¹² Marcondes (1998, p. 710-712) divide sua obra em três fases: a primeira e a terceira mais "dodecafônica", a segunda "nacionalista" (entre 1946/48 e 1960). Sua "Sonata" para violino solo de 1940 é muito característica do estilo da sua primeira fase (Exemplo 8). Santoro habituou-se a utilizar séries muitas vezes divididas em hexacordes com crescentes técnicas de permutação, omissão e repetição dentro da mesma peça, extrapolando o que Schoenberg toleraria como digressões (MENDES, 2007, [p. 6]). O objetivo de Santoro era claramente flexibilizar a rigidez do método dodecafônico:

O meu princípio era não dar uma estrita técnica, para restringir a liberdade criadora e sim usar de maneira livre a técnica, como elemento estrutural interno da obra [...] As razões do emprego da dodecafonía, foi procurar estruturar minha linguagem (espontaneamente atonal) n'um sistema que pensava desenvolver por mim mesmo. (Santoro, década de 1960, *apud* MENDES, 2007, [p. 1])



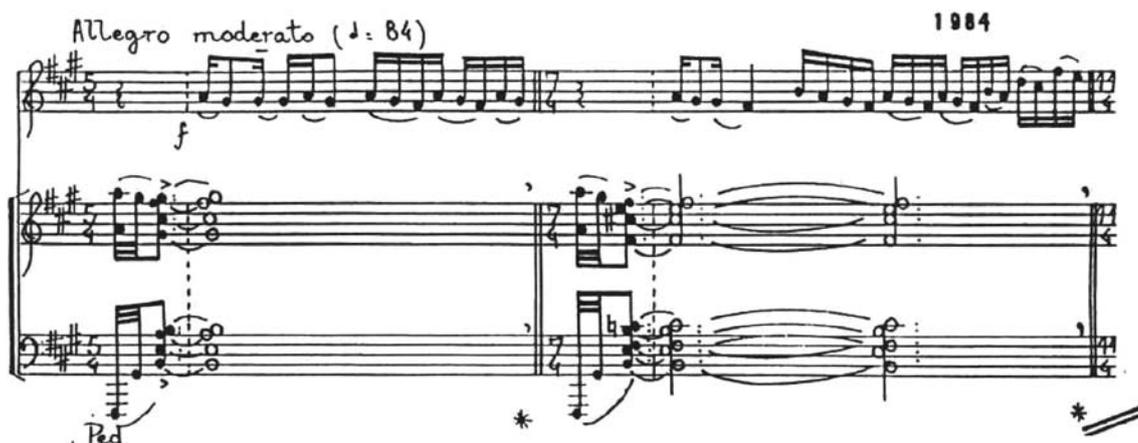
Exemplo 8: Início do terceiro movimento da Sonata para violino de Claudio Santoro (1940) ilustra emprego flexibilizado do dodecafonismo após apresentação da série.

Mais do que inovações compositivas, as obras de Santoro impregnam-se de ideologia comunista rica em contradições no contexto social latino-americano. As distâncias geográficas entre Brasil e Europa preservaram o país de experiências profundas e traumáticas do século XX (principalmente de guerras e de suas consequências). Dado isso, houve curioso fenômeno no Brasil: o dodecafonismo, cuja desierarquização tonal era inicialmente defendida como um símbolo nacionalista da coletividade e do proletariado, foi questionado principalmente pela dificuldade de aceitação coletiva. Isso explica a fase nacionalista de Santoro, causada pela ideologia comunista que valorizava a recepção da música pelas massas populares e que considerava o dodecafonismo como decadência burguesa. Este cenário pode ser melhor apreciado com os desdobramentos da agitação cultural do grupo “Música Viva” liderado pelo Koellreutter na década de 1940, culminando com o manifesto antagônico de Camargo Guarnieri publicado sob o título de “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” em 17 de dezembro de 1950 (EGG, 2006, p. 1).¹³

José Antônio Resende de Almeida Prado (Santos, SP, 1943; São Paulo, SP, 2010) foi aluno de Guarnieri em composição.¹⁴ Apesar da preferência de Almeida Prado pelas suas “Cartas Celestes”, é necessário citar aqui suas sonatas para violino e piano com a finalidade de mostrar uma nova fase da música brasileira marcada pela justaposição de estilos. O próprio Almeida Prado caracteriza essa fase como detentora de uma “linguagem múltipla”, consequência do “caleidoscópio cotidiano” incorporado pela música (LEVY, 2006). Sua “Sonata n.1” de 1980 (Exemplo 9) apresenta compassos e pulsação irregulares e ausência de armadura de clave. Por outro lado, o início de sua “Sonata n.2”, de 1984 (Exemplo 10) apresenta pulsação constante, métrica mais regular e tonalidade de Lá Maior.

The image shows a handwritten musical score for "Sonata n. 1" by Almeida Prado. The score is written on five staves. The title "Sonata n. 1" is written in large, cursive letters at the top. Below it, "para violino e piano Almeida Prado" is written. The name "Ao NATAN Schwartzman" is written in a decorative font. The tempo/meter is indicated as "♩ = 132 (♩ = 264)". The date "Pampinas 18/10/80" is written on the right. The first staff is labeled "Solo vno" and the second "piano". The music starts with a 7/8 time signature, followed by a 3/4 time signature, and then a 7/8 time signature. The first staff has a "Solo vno" marking and the second "piano". The music is marked "Granítico ff intenso!" and "f".

Exemplo 9: “Sonata n.1” para violino e piano de Almeida Prado (1980), c. 1-3, inicia-se sem armadura de clave e pulsação irregular.

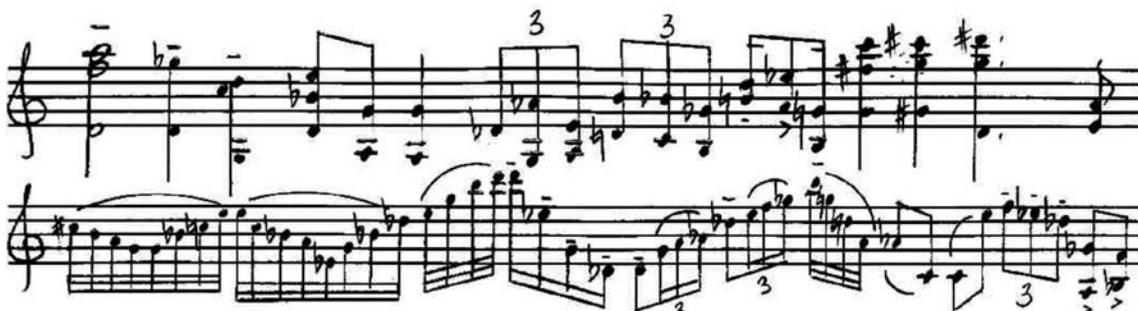


Exemplo 10: “Sonata n.º.2” para violino e piano de Almeida Prado (1984), c.1-2, inicia-se em Lá Maior e com pulsação regular.

3.3 Contribuições brasileiras: terceiro período (passagem para o séc. XXI)

As obras de Harry Lamott Crowl Jr (Belo Horizonte, 1958) propõem a demarcação de linguagem própria e pessoal, buscando diferenciação das demais.¹⁵ Desvia-se da “linguagem múltipla” apontada por Almeida Prado como atual característica estilística da composição brasileira.

Harry Crowl desenvolveu intensa pesquisa musicológica sobre compositores do período colonial, aspecto que se reflete na espontaneidade de sua escrita musical. Observa-se tal espontaneidade tanto na forma quanto na condução inesperada das frases musicais, como se observa no exemplo do “Solilóquio III” para violino solo (Exemplo 11). Além disso, aprecia-se seu esforço na inovação da combinação instrumental: “Responsórios I” para violino e dois pianos (Exemplo 12) é obra derivada de “Solilóquio III” (Exemplo 11). Em ambas (de 2006), a parte do violino manteve-se inalterada.



Exemplo 11: “Solilóquio III” de Harry Crowl (2006) para violino, p. 2, possui estilo pessoal espontâneo por causa da condução inesperada das frases musicais. A forma da composição herda princípios da música colonial brasileira.



Exemplo 12: “Responsórios I” (2006) para violino e dois pianos, peça derivada de “Solilóquio III” de Harry Crowl (2006), busca rara combinação instrumental.

Obras originais contemporâneas, além de possuírem estilo personalizado, tem explorado novas abordagens técnicas dos instrumentos de cordas. Assim, surgem duas possibilidades: expansão de recursos instrumentais (como ampliação de registro sonoro e de abrangência intervalar) e criação de técnicas novas (como o *sotto le corde* empregado por Flausino Vale no exemplo 1).¹⁶

Um exemplo extremo em que a dificuldade técnica torna-se elemento motivico é encontrado na obra de Guilherme Carvalho (1964).¹⁷ Sua peça “Lema” (2004), para violino, mescla harmônicos reais com harmônicos impossíveis. No exemplo 13, a impossibilidade dessa produção sonora ganha expressividade em momentos como os *glissandi*. Sendo *glissando* o deslizar contínuo do dedo sobre a corda, opõe-se ao fenômeno quantizado da produção de harmônicos, visto que os harmônicos naturais são produzidos apenas em alguns pontos específicos da corda. Por isso, o violino produzirá, nessa composição, ruídos agregados a harmônicos naturais, tornando-se ambos elementos constituintes dessa obra.



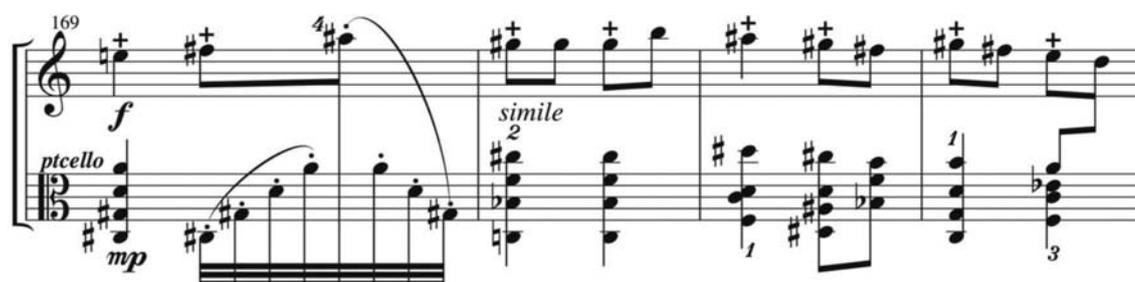
Exemplo 13: trecho de Lema de Guilherme Carvalho (2004), obra para violino desenvolvida sobre harmônicos reais e inexistentes, no qual ruídos tornam-se elementos constituintes.

A necessidade de expansão dos limites instrumentais surge espontaneamente nas obras de Harry Crowl. Sua obra “As impuras imagens do dia se desvanecem”¹⁸ (Exemplo 14) utiliza uma registo expandida para viola que torna a peça apropriada para outro instrumento, já possuidor de características expandidas: a viola pomposa (PAULINYI, 2012, p. 91). Neste trecho, encontramos *bariolage* em registro muito agudo, seguido de um salto muito grande, justapondo registros extremos de uma forma incomum para o instrumento.



Exemplo 14: uso de registro expandido de “As impuras imagens do dia se desvanecem” para viola [pomposa] de Harry Crowl (1999).

A viola pomposa recebe atenção crescente de compositores europeus e americanos, principalmente de brasileiros (PAULINYI, 2010 d). A natureza híbrida do instrumento permite imediata expansão de técnicas tradicionais do violino e da viola, como na combinação simultânea de arco e *pizzicato* em “Toada” de Paulinyi (2006) no exemplo 15, que também utiliza este recurso de forma ampliada em “Oblação” (2007). O concerto “Antíteses” para viola pomposa e orquestra de Harry Crowl (2008) constitui uma referência à escrita deste gênero.



Exemplo 15: Toada para viola pomposa de Paulinyi (2006), c. 169-176, trecho que combina simultaneamente *pizzicato* e arco.

Apesar do secular desenvolvimento da moderna escola violinística, ainda é possível encontrar originais padrões de dedilhamento. A peça “Teia”¹⁹ de Paulinyi (2010) apresenta vários encadeamentos de padrões de mão esquerda para buscar harmonias pouco exploradas na literatura *solo* para este instrumento (c.10-12 do Exemplo 16). A mesma obra propõe exequível uso de *glissandi* em movimento contrário (c.4, c.7-8), utilizando o registro superior das cordas para alcançar grupos intervalares maiores. Essa partitura pode ser apreciada como uma resposta viável à tentativa de Xenakis (1976) em sua peça solo “Mikka ‘s”.



Exemplo 16: Teia para violino de Paulinyi (2010), c.3-12, exemplifica uso exequível de *glissandi* em movimento contrário e encadeamentos incomuns de padrões de dedilhados.

Tais *glissandi* em movimento contrário e encadeamentos harmônicos semelhantes foram utilizados por Paulinyi em outra obra do mesmo período, “Statu Viae” para dois pianos e violino (áudio registrado em Vibrações Variantes, 2010). É notável coincidência haver duas obras brasileiras com esta combinação instrumental, estabelecendo repertório camerístico referencial. Em “Statu Viae” (Exemplo 17), a peça mostra o “estado de caminhada”

em que se encontra a humanidade. Para isso, a obra exige uma disposição dinâmica dos instrumentistas no palco e os pianos completamente afastados um do outro, instruindo os intérpretes a realmente caminharem e trocarem de posições. Além disso, a partitura simula transitividade de fontes sonoras ao alternar o material temático entre os pianos distanciados, criando um efeito estereofônico pouco explorado em duos de piano, o que reforça a temática do “estado de caminhada”.

The image shows a musical score for Example 17, 'Statu Viae', starting at measure 169. It consists of three systems. The first system features a violin part with a melodic line marked with 's' (sforzando) and 'V' (vibrato), and a piano accompaniment with chords and triplets. The second system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns and triplets. The third system shows the violin part playing a melodic line while the piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

Exemplo 17: “Statu Viae”, variações rítmicas para 2 pianos e violino de Zoltan Paulinyi (2009), c. 169, exige disposição não convencional dos instrumentos (pianos afastados) e dinâmica espacial dos intérpretes.

No “Trio-choro” de Paulinyi (2008) para violino, fagote e piano (Exemplo 18), a permuta dos instrumentistas no palco promove a movimentação real de fontes sonoras, neste caso do violino e do fagote: constitui técnica composicional que altera a percepção auditiva, além de incorporar elementos extramusicais em sua estrutura.

The image shows a musical score for Example 18, 'Trio-choro', starting at measure 319. It features three systems. The first system shows a violin part and a bassoon part with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The second system continues the violin and bassoon parts with similar rhythmic complexity. The third system shows the violin and bassoon parts with further rhythmic development and dynamic markings.

Exemplo 18: “Trio-choro”: cena metamusical de Paulinyi (2009),²⁰ c. 319-321, com a permuta espacial do violino e do fagote indicada na partitura.

Diante deste panorama, nota-se que os compositores contemporâneos voltam a explorar limites técnicos do instrumento, como no início do século passado. Este fato sugere crescente participação brasileira na consolidação da literatura internacional relacionada ao violino, viola e viola pomposa, tanto na consolidação de estilo quanto na busca de novas e expandidas técnicas instrumentais.

4. Conclusão e possíveis desdobramentos à investigação

A história do violino liga-se intimamente ao Brasil, desde à matéria prima do arco até o desenvolvimento de novas composições. A escassa preservação histórica das obras brasileiras motiva os musicólogos a reforçarem as pesquisas sobre o violino no Brasil. Apesar destas dificuldades patrimoniais, é possível encontrar contribuições brasileiras dentro de três categorias: (1) inovação técnica, (2) desenvolvimento de estilos característicos, (3) expansão de recursos instrumentais (acústicos, tímbricos, intervalares). Tais contribuições são sistematicamente encontradas a partir da primeira metade do século XX. Este artigo convida à pesquisa de novas categorias de contribuições e fomenta o desejo de motivar compositores à criação de novas obras originais no cenário global.

Foi traçado um grande panorama histórico por meio de exemplos que podem servir de referência a estudos comparativos da produção internacional. Isso permite abertura de uma linha de investigação na recepção internacional destas contribuições à literatura, promovendo difusão cultural da música brasileira para violino, viola e viola pomposa.

5. Glosa

Resultados parciais desta pesquisa foram apresentados em seminário-recital na Universidade de Évora (Portugal), 10/12/2010, a convite de Dr. Christopher Bochmann, e no *Grieg Research School in Interdisciplinary Musical Studies* em Bergen (Noruega), 30/11/2011, em homenagem aos 120 anos do início do nacionalismo de Nepomuceno, consequência de amizade iniciada com Edvard Grieg em 1891. Agradeço suporte financeiro da UnIMeM (Portugal) e OSTNCS (Brasil), bem como a colaboração de Iracema Simon nas apresentações e revisão do texto: sinais da misericórdia divina. Compositores, intérpretes e pesquisadores são convidados a enviar contribuições diretamente ao autor deste artigo para aprimorar esta linha de pesquisa e promover divulgação internacional da composição contemporânea brasileira para violino, viola e viola pomposa.

Notas

- ¹ Chamadas nacionais foram divulgadas principalmente por serviços de internet: homepage <<http://Paulinyi.com>>, blog, malas diretas de associações de músicos e compositores, etc.
- ² Onde a clareza permite, os exemplos ilustrativos são de fac-símiles ou de edições fornecidas pelos autores. Outras mídias, como gravações e vídeos, também são referenciadas quando acessíveis.
- ³ Advogado e músico, Flausino Rodrigues Vale aprendeu violino com seu tio João Augusto de Campos, discípulo de Manuel Joaquim de Macedo, terminando os estudos em quatro anos e meio tocando os Caprichos de Paganini e os estudos de Gaviniés em 1908. Estabeleceu-se em Belo Horizonte em 1912, onde se profissionalizou como violinista. Iniciou em 1933 sua amizade com Marcos Salles. Assumiu a cátedra de História da Música e do Folclore Nacional no Conservatório Mineiro de Música em 1934, para o qual publicou “Elementos de folclore musical brasileiro” em 1936 e “Músicos Mineiros” em 1938. Suas apresentações sempre foram bem recebidas pela imprensa, mas quase não lecionou violino. Apesar de ter sido criticado como “caipira” no Rio de Janeiro,

- Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, RJ, 1887; idem, 1959) chamou-o de “Paganini brasileiro”. Vide Paulinyi (2010 b) e Frésca (2008).
- ⁴ “Nacionalismo paisagista” é conceito explicado por Maria Alice Volpe (2001). Este conceito aplica-se com sucesso em análises sobre as obras de Flausino Vale (PAULINYI, 2010 b, p. 86-132).
- ⁵ A partitura “Variações sobre a canção Paganini” de Flausino Vale (ca. 1930) encontra-se editada tanto em inglês quanto em português (PAULINYI, 2010 e; 2010 b).
- ⁶ Carlos de Almeida foi violinista premiado, regente e professor de violino e de viola. Diplomou-se em 1928 pelo Instituto Nacional de Música. Atuou durante 4 anos como pianista de gêneros populares, o que lhe rendeu algumas gravações instrumentais e de canções.
- ⁷ Vencedor do Concurso César Franck, em 1933 (Liège), Arthur Bosmans imigrou para o Rio de Janeiro em 1940, mudando-se para Belo Horizonte em 1944. Naturalizou-se brasileiro em 1953 e lecionou regência e composição na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais a partir de 1965 (MARCONDES, 1998, p. 107).
- ⁸ Camargo Guarnieri foi compositor, regente e professor paulista. Estudou com Ernani Braga, Antônio Sá Pereira e Lamberto Baldi.
- ⁹ Natural de São Paulo, O. Lacerda iniciou seus estudos de piano com Ana Veloso de Rezende aos 9 anos de idade, continuando-os, mais tarde, com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. De 1952 a 1962, estudou composição com Mozart Camargo Guarnieri. Em 1963, foi o primeiro compositor brasileiro a receber bolsa da “John Simon Guggenheim Memorial Foundation” para um ano de estudos nos Estados Unidos, onde teve aulas de composição com Vittorio Giannini, em Nova York e Aaron Copland, em Tanglewood. Foi fundador e diretor de 4 sociedades musicais em São Paulo, das quais se destacam a “Sociedade Pró Música Brasileira” (1961/66) e o “Centro de Música Brasileira” (desde 1984), além de ter recebido importantes prêmios nos Estados de São Paulo e Goiás. Estas informações, fornecidas diretamente por Eudóxia de Barros, constam no encarte do Quarteto Amizade (2010).
- ¹⁰ Filho de portugueses, César Guerra-Peixe (Petrópolis, RJ, 1914; idem, 1993) foi premiado compositor e musicólogo. Estudou violino com Paulina d’Ambrósio. Foi o primeiro músico a concluir o curso de composição no Conservatório Brasileiro de Música em 1941. Foi aluno de Koellreutter entre 1944 e 1946. Filiou-se ao grupo Música Viva em 1945, que permitiu divulgação de suas primeiras composições por meio da Rádio MEC do Rio de Janeiro (MARCONDES, 1998). Emancipou-se em 1949, chegando a destruir algumas obras suas dodecafônicas. Lecionou principalmente no Rio de Janeiro, onde fixou residência, e em Belo Horizonte.
- ¹¹ Ernst Mahle é compositor e regente naturalizado brasileiro. Estudou composição com Johann Nepomuk David. Estabeleceu-se em São Paulo em 1951, onde estudou com Koellreutter na Escola Livre de Música Pró-arte e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, além de frequentar dezenas de cursos internacionais na Europa, incluindo aulas com Messiaen, Krenek, Fortner. Cofundador da Escola de Música de Piracicaba em 1953, onde desenvolveu carreira, dirigindo artisticamente a instituição e sua orquestra (MARCONDES, 1998, p. 469).
- ¹² Claudio Santoro foi regente, violinista (aluno de Edgardo Guerra) e premiado compositor, tendo estudado com Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) entre 1940 e 1941, com quem aprendeu o dodecafonismo (MARCONDES, 1998, p. 710-712).
- ¹³ Os manifestos de “Música Viva” e “Carta Aberta” podem ser consultados na transcrição de Kater (2001). Também Flávio Silva (1999, p. 205-208) fornece acessível transcrição da “Carta aberta” numa valiosa contextualização.
- ¹⁴ Almeida Prado estudou piano com Dinorah de Carvalho e harmonia com Osvaldo Lacerda. Com recomendação de Guarnieri, estudou com Olivier Messiaen e Nadia Boulanger em Paris de 1969 a 1973. Lecionou na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) de 1975 a 2000.
- ¹⁵ Harry Crawl teve formação musical na Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte e composição na Juilliard School of Music, com Charles Jones no final da década de 1970 (CROWL, 2010).
- ¹⁶ Extensas pesquisas de Jorge Antunes (2005) ganham notabilidade na música experimental por propor técnicas novas para vários instrumentos, inclusive violino.
- ¹⁷ Guilherme Carvalho menciona, em sua biografia submetida ao autor, ter sido aluno de Jorge Antunes em Brasília e de José Manuel López López em Paris. Doutou-se na Universidade de Paris VIII sob orientação de Horacio Vaggione. Atualmente é professor titular na Université Paul Valéry (Montpellier III), na França.
- ¹⁸ “As impuras imagens do dia se desvanecem” de Harry Crawl (1999), com indicação original para viola, foi estreada por Paulinyi na viola pomposa em 16/5/2008 na Casa Thomas Jeffersohn (Asa Sul) em Brasília.
- ¹⁹ A versão para viola pomposa chama-se “Toile” (2010); é mais extensa por acrescentar frases em mais cordas do instrumento.
- ²⁰ Recital de estreia no Simon Bolívar Hall em Londres, 7/12/2009. Vídeo disponível em: Parte A: <<http://www.youtube.com/watch?v=OktvOv5B3G4&feature=relmfu>> e Parte B: <<http://www.youtube.com/watch?v=NY10CaPLazw>>. Acesso em: 9/11/2010.

Referências bibliográficas

Bibliografia

- ANTUNES, Jorge. *Sons novos para os sopros e as cordas*. Brasília: Editora Sistrum, 2005.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BOYDEN, David D. et al. Violin. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2001. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1>>. Acesso em: 12/3/2010.
- CROWL, Harry. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.harrycrowl.mus.br/bio.html>>. Acesso em: 9/11/2010.
- DILWORTH, John. The violin and bow: origins and development. In: STOWELL, Robin. *The Cambridge companion to the violin*. UK: Cambridge University Press, 1992, p. 1-29.
- DUPRAT, Régis. *Entrevista*. Anotado por Zoltan Paulinyi na Universidade de Brasília, 30/8/2010.
- EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. Revista científica, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, v. 1, p. , jan./dez. 2006.
- FRÉSCA, Camila. *Uma Extraordinária Revelação de Arte: Flausino Vale e o violino brasileiro*. ECA-USP: dissertação de mestrado. São Paulo, 2008.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, abril de 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16/10/2010. doi: 10.1590/S0104-93132003000100005.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.
- LEVY, Clayton. Amazônia leva música de Almeida Prado ao Carnegie Hall. *Jornal da Unicamp*, São Paulo (Campinas), n. 332, 7-13 de agosto de 2006. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html. Acesso em: 8/11/2010.
- MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora. 2a. edição, 1998.
- MENDES, Sérgio Nogueira. Claudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). In: *XVII Congresso da ANPPOM... (Anais)*. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SNMendes.pdf>. Acesso em: 13/10/2010.
- PAULINYI, Zoltan. A afirmação do violino solo no Brasil com o álbum de seis Caprichos de Marcos Salles. In: *XX Congresso da ANPPOM... (Anais)*. Florianópolis, 2010a. p. 1097-1102.
- PAULINYI, Zoltan. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo*. Departamento de Música, Universidade de Brasília: dissertação de mestrado. Brasília, 2010 b. Parte 1 disponível em: <http://btd.bce.unb.br/tesdesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6686>. Parte 2 disponível em: <http://btd.bce.unb.br/tesdesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6687>.

PAULINYI, Z. Sobre o desuso e ressurgimento da viola pomposa. *Per Musi*, UFMG, Belo Horizonte, v.25, 2012, p. 91-99. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n25/09.pdf>>. Acesso em 21/3/2012.

PAULINYI, Zoltan. The first appearance of sotto le corde instruction at Flausino Vale's Variations upon Franz Lehár's song 'Paganini' for violin alone. *No. 14 plus minus Contemporary Music Journal*. ISSN 2067-6972, Romênia, 10 de junho de 2010 c. Disponível em: <<http://no14plusminus.ro/2010/06/10/flausino-vale-and-the-sotto-le-corde-technique/>>. Acesso em: 24/6/2010. Link permanente em: <<http://paulinyi.com/anexos/partituras/Vale-Variations-ZP 2010.pdf>>.

PAULINYI, Zoltan. The viola pomposa growing usage. *No. 14 plus minus Contemporary Music Journal*, Romênia, n. 16, 10 de outubro, 2010 d. Disponível em: <<http://no14plusminus.ro/2010/10/10/the-viol-a-pomposa-growing-usage/>>. Acesso em: 9/11/2010.

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

SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. *University of Texas Press: Latin American Music Review / Revista de Música Latino-americana*, v. 20, n. 2, (Autumn – Winter), 1999, p. 184-212. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780020>>. Acesso em: 12/10/2010.

SILVA, José Ivo da. *Fantasia em Três Movimentos em Forma de Chôros de Heitor Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período*. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista: dissertação de mestrado. São Paulo, 2008.

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

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

Partituras usadas ou citadas

ALMEIDA, Carlos de. *Fantasia Capricho [para violino solo]*. Edição revisada por Paulinyi. Cópia encontrada na ECA-USP, s.d.

BOSMANS, Arthur. *Balada rústica para violino e orquestra*. Belo Horizonte, edição póstuma, s.d.

CARVALHO, Guilherme. *Lema: partições e primitivas*. Edição do autor, 2004.

CROWL, Harry. *As impuras imagens do dia se desvanecem, para viola [pomposa] solo*. Fac-símile do manuscrito autógrafo. 1999, 7p. Disponível em: <<http://imagens.MusicaErudita.com>>. Acesso em: 5/2/2011.

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

CROWL, Harry. *Responsórios I para violino e dois pianos*. [Curitiba]: edição do autor, 2006. Disponível em: <<http://imagens.MusicaErudita.com>>. Acesso em: 5/2/2011.

CROWL, Harry. *Solilóquio III para violino*. Fac-símile do manuscrito autógrafo. 2006, 8p. Disponível em: <<http://imagens.MusicaErudita.com>>. Acesso em: 5/2/2011.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Sonata n.º.3 para violino e piano*. Manuscrito [autógrafo?], ECA-USP. São Paulo: 1950.

LACERDA, Osvaldo. *Chôro para violino solo*. Fac-símile, 1964.

MAHLE, Ernst. *Duetos Modais*. Fac-símile, 1969.

MAHLE, Ernst. *Invenção*. [Escola de Música de Piracicaba]: edição do autor, 1956.

PAULINYI, Zoltan. *Oblação para viola pomposa*. Brasília: edição do autor, 2007. Disponível em: <<http://www.Paulinyi.com>>. Acesso em: 7/10/2010.

PAULINYI, Zoltan. *Statu viae: variações rítmicas para violino e dois pianos*. Suíça: MusicaNeo, 2009. Disponível em: <http://www.musicaneo.com/sheetmusic/sm-58756_statu_viae_for_two_pianos_and_violin_2009.html>. Acesso em: 13/2/2012.

PAULINYI, Zoltan. *Teia: estudo para violino só*. Brasília: edição do autor, 2010 a. Disponível em: <<http://www.Paulinyi.com>>. Acesso em: 7/10/2010.

PAULINYI, Zoltan. *Toada: variações e tema para viola de 5 cordas*. Brasília: edição do autor, 2007, 11p. Disponível em: <<http://www.Paulinyi.com>>. Acesso em: 7/10/2010.

PAULINYI, Zoltan. *Toile pour viola pomposa*. Brasília: edição do autor, 2010. Disponível em <<http://www.Paulinyi.com>>. Acesso em: 7/10/2010.

PAULINYI, Zoltan. *Trio-choro: cena metamusical para violino, fagote e piano*. Brasília: edição do autor, 2008.

PRADO, Almeida. *Sonata n.º.1 para violino e piano*. Campinas: 1980.

PRADO, Almeida. *Sonata n.º.2 para violino e piano*. [Campinas]: 1984.

SALLES, Marco. Capricci per violino solo. Bolonha: manuscrito autógrafo, 1908. Fac-símile disponível em: PAULINYI, Zoltan. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo*. Departamento de Música, Universidade de Brasília: dissertação de mestrado. Brasília, 2010 b. Parte 1 disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/te-desimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6686>. Parte 2 disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/te-desimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6687>.

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

XENAKIS, Iannis. *Mikka “S”*. França: Editions Salabert, [1976].

Registros sonoros e vídeos

BRANDÃO, Maria Ester; WATANABE, Koiti. *Gabriel Fernandes da Trindade: duetos concertantes*. 1 CD. São Paulo: Paulus, 1995.

PAULINYI, Zoltan; OLIVETO, Karla. *Duo Magyar: Rabeca moderna*. Brasília: FAC, 2002. Disponível em: <<http://magyar.MusicaErudita.com>>. Acesso em: 7/10/2010.

QUARTETO AMIZADE. *Vibrações Variantes*. Brasília: FAC, 2010. 1 CD. Disponível em: <<http://amizade2.MusicaErudita.com>>. Acesso em: 8/11/2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. (1921). *Fantasia de movimentos mistos*. México: Orquestra Sinfônica Nacional. Solista: M. Simons. Áudio gravado de transmissão de rádio, [2008].

VILLA-LOBOS, Heitor. Qu'est-ce qu'un choro? Entrevista com Villa-Lobos. In: *Villa-Lobos par lui-même*. 3 CDs. EMI Classics, 1991.

Zoltan Paulinyi - Pesquisador da UnIMeM (Évora, Portugal, 2010-). Violinista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (Brasília, 2000-). Diretor do Intercâmbio SPES de música de câmara contemporânea (2008-). Vencedor do Programa Bento de Jesus Caraça 2011/2012; Concurso Nacional Jovens Instrumentistas (UFG, 2002); Troféu Pró-Música dos Críticos de Arte "Revelação" (MG, 1998). Mestre em Música pela UnB (2010). Bacharel em Física pela UFMG (1999). <http://paulinyi.com>
