

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
CURSO DE MÚSICA**

RANI AMARAL MELLO LARANJA

VIOLINO E VIOLA: Características, semelhanças e disparidades.

ORIENTADOR: Prof. Me. Gabriel Lima

MANAUS-AM
2017

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
CURSO DE MÚSICA**

RANI AMARAL MELLO LARANJA

VIOLINO E VIOLA: Características, semelhanças e disparidades.

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso
de Bacharelado em Música, com habilitação em viola.
Universidade do Estado do Amazonas
Orientador: Prof. Me. Gabriel Lima

MANAUS-AM
2017

RESUMO

O violino e a viola são instrumentos de forma física e técnicas executivas semelhantes, podendo ocasionar enganos comuns quando não se consideram suas características diferenciadas. Por esta causa, podemos distinguir uma maneira sutilmente diferente de tocar ambos os instrumentos, necessárias para se obter toda a capacidade e qualidade sonora que estes podem proporcionar. Estas, que pressupõem técnicas diversas para tocar ambos instrumentos, são abordadas através de um apanhado teórico referente às formas físicas dos instrumentos, seus materiais de construção e às técnicas de performance utilizadas, separadas por cada braço e mãos do instrumentista, pontuando as semelhanças e as que necessitam adaptações ou modificações.

PALAVRAS CHAVE:

Violino, Viola, Semelhanças entre violino e viola, Diferenças entre violino e viola, Técnicas de execução

ABSTRACT

The violin and viola are instruments with similar general shape and techniques in playing, which may lead to common mistakes when their differentiated characteristics are not considered. For this reason, we can distinguish a subtly different way of playing both instruments, necessary to obtain all the capacity and sound quality that these instruments may provide. These different features, which require different techniques to play both instruments, are addressed through a theoretical overview, regarding the physical forms of the instruments, their construction materials and performance techniques, separated by each arm and hands of the performer, quoting the similar techniques and those that need adaptations or modifications.

KEYWORDS:

Violin, Viola, Violin and viola similarities, Violin and viola differences, Playing techniques.

INTRODUÇÃO:

Ao longo da história da música, tem-se registros de um número considerável de instrumentistas que tocavam vários instrumentos, principalmente da mesma família, seja cordas, madeiras ou metais. Essa prática ainda existe nos dias atuais, principalmente com músicos que executam instrumentos em grupos que necessitam apenas de uma voz por vez, como é o caso dos “reeds” das orquestras de musicais, onde o mesmo músico toca flauta e clarinete, ou mesmo clarinete e sax; ou aqueles que possuem técnicas semelhantes, como violino e viola. Porém, tratando especificamente desse último caso, mesmo com técnicas e formatos semelhantes, há que considerar que violino e viola são instrumentos diferentes na sua constituição física, na padronização sonora, portanto, na maneira de se obter o melhor resultado sonoro. Assim, esse artigo justifica-se por mostrar possíveis equívocos decorrentes de um prejulgamento formado por instrumentistas que estudam violino e viola que, ao tocarem ambos, fazem-no com as mesmas técnicas e intenções, simplesmente pelo fato destes instrumentos apresentarem características físicas semelhantes, podendo resultar em uma sonoridade ou técnica de performance musical falha, não se obtendo o máximo de possibilidades sonoras dos instrumentos particularmente. É importante enfatizar que se trata de um artigo voltado para estudantes e pesquisadores da área de música, especificamente violinistas e violistas, que entendem o funcionamento básico de ambos os instrumentos e suas técnicas, portanto optou-se por não explicar alguns dos termos técnicos amplamente conhecidos pelos instrumentistas de cordas.

Para situar o leitor acerca do que será tratado, primeiro buscou-se identificar as características e técnicas de violino e viola criadas e experimentadas durante a evolução destes instrumentos, seguindo suas necessidades, mostrando semelhanças e disparidades no manuseio de ambos, referente aos braços direito e esquerdo, posição de mãos, golpes de arco, postura e técnicas de mão esquerda e dedilhados.

Mostrará os enganos comuns pré-concebidos por músicos que tocam os dois instrumentos, ocasionados pelo conceito de que estes necessitam da mesma técnica para a produção sonora e/ou qualidade do som por se tratarem de

instrumentos com formato, dimensões e tipo de emissão de som (corda friccionada) semelhantes.

Levantará questões a respeito da necessidade da evolução técnica e desenvoltura interpretativa dos violistas a partir do século XX, devido à procura de novos talentos para trabalhos musicais e o surgimento de novos e mais complexos repertórios para viola, tanto solista, quando na música de câmara ou orquestral.

O violino e a viola: breve descrição.

O violino

O violino é um dos instrumentos mais versáteis e essenciais em qualquer formação musical erudita que se tem conhecimento nos dias atuais. Membro soprano da família dos instrumentos de arco, possui grande capacidade para sustentação do som, uma gama grandiosa de timbres, cores, expressões e intensidades. Alcança aproximadamente 4 oitavas de extensão e permite também a realização de notas duplas e acordes. Seu repertório, graças a essas qualidades, é muito amplo, abrangendo partes solo, camerísticas e de orquestra, sendo um instrumento essencial em formações eruditas e populares há mais de três séculos (REBELLO, 2011, p.14)

Suas cordas, ao serem friccionadas com a crina do arco, produzem vibrações que são transmitidas através do cavalete e alma, ressoando dentro do corpo harmônico do instrumento. Este gesto de tanger as cordas com o arco define o violino como membro da família dos instrumentos de cordas friccionadas. Com a utilização do arco abrem-se inúmeras possibilidades de articulações e um extenso leque de gradações do som, desde o som *legato* ao *staccato*, juntamente com outros efeitos, como o *tremolo*, *collegno*, *sul ponticello*, *sul tasto*, entre outros. Ainda é possível gerar o efeito de *pizzicato*, onde as cordas são pinçadas com os dedos da mão direita, sem o uso do arco (REBELLO, 2011, p.14 - 17).

O violino de quatro cordas, semelhante ao seu formato atual, data de meados de 1550. O instrumento era um amálgama da rabeça renascentista e da lira de *braccio*. (NELSON, 2003, p.16). Com uma maior exploração por parte dos compositores em sonatas, concertos e particularmente em óperas a partir do século XVII, o violino tornou-se um instrumento bastante trabalhado em sua forma e na busca por seu aperfeiçoamento. Os principais responsáveis por essas melhorias são

os luthiers¹ Andrea Amati (1505 - 1578) em Cremona e Gasparo de Salò (1540 - 1609), em Brescia.

A construção do violino alcançou seu auge entre 1650 e 1750, com os trabalhos de Jacob Stainer (1617 - 1683), Nicolò Amati (1596 - 1684), Giuseppe Guarneri (1698 - 1744) e Antonio Stradivari (1644 - 1737). Guarneri e Stradivari são os responsáveis por produzir um tipo violino com um corpo mais plano, o qual permitia uma projeção sonora mais potente, necessária para suprir as exigências das salas maiores de concerto (REBELLO, 2011, p 17). Esse novo formato de violino era mais achatado, com os "c" mais profundos para facilitar as arcadas e com os furos em "f" maiores. Seu verniz foi melhorado e a proporção entre altura das laterais e comprimento do corpo foram alteradas. Seus acervos contam com cerca de 500 violinos e 18 violas, somente. Seus conceitos de construção foram cruciais para a construção dos violinos e das violas nas gerações seguintes. Vale frisar que cada autor confeccionou seu próprio modelo de violino, ambos com qualidade superior à maioria dos antecessores, porém com dimensões e proporções diferentes entre si, sendo atualmente os dois moldes mais copiados pelos construtores e indústrias modernas.

Não houveram mudanças significativas no formato do violino desde o século XVIII, apesar de algumas tentativas de aprimoramentos tanto de forma, estrutura acústica e também de materiais utilizados. Uma mudança de menor impacto foi a queixeira, inventada por Spohr por volta de 1820, para auxiliar o instrumentista a manter o instrumento na posição correta. Há quase dois séculos têm-se instrumentos produzidos em série - conhecidos como instrumentos de fábrica - para uso educacional, produzidos em grande escala, com os mesmos formatos e medidas padronizadas. China, Estados Unidos e Europa são referências dentre os centros de produção (REBELLO, 2011, p. 18).

¹ Profissional especializado na construção de instrumentos de cordas com caixa de ressonância, como violinos, violas, violões, etc.

A viola

A viola é um instrumento de timbre intermediário na família dos instrumentos de arco. Sua posição pode ser comparada com a voz contralto em uma formação normal de um coro (soprano, alto, tenor e baixo - SATB), logo abaixo do segundo violino, no caso de quarteto de cordas clássico. A tradução da palavra viola para o francês é, na verdade, *alto*. Em alemão, a palavra para viola é *bratsche*, tendo como origem a palavra italiana *braccio*, que significa braço em português. Essa etimologia da palavra viola, ou viola da *braccio*, leva alguns historiadores a acreditar que a família do violino surgiu na Itália durante o início do século XVI. Possivelmente, a viola² surgiu antes do violino, pois a palavra violino é em si um diminutivo da palavra viola, de acordo com o sufixo *ino*, que em italiano, significa pequeno, então, violino seria na verdade uma viola pequena (GROVE'S, 1910, p.280).

A viola pode, então, ser considerada um instrumento anterior ao violino, tendo sido resultado do aperfeiçoamento da *vielle* e ter dado origem posteriormente a toda uma família de instrumentos de arco com características iguais, mas com tamanhos diferentes. Segue os padrões do violino em suas formas, apesar de ser um instrumento maior e com maiores proporções. Seu arco também possui tamanho e peso diferentes do violino, mas adota-se uma técnica semelhante para tocar ambos os instrumentos. Pelo fato de terem as mesmas formas, ou seja, a mesma construção física e mesmos materiais, a viola possui técnicas semelhantes às do violino, com algumas diferenças sutis de execução.

Embora estivesse definitivamente estabelecida como membro da família dos violinos, a viola não recebia essa nomenclatura nos primórdios da sua criação, uma vez que o termo possuía muitas aplicações para diferentes instrumentos, referindo-se tanto instrumentos específicos quanto a qualquer instrumento com cordas tangidas com um arco ou pinçadas. Anteriormente ao século XVIII, para se designar especificamente a viola, era utilizado a expressão viola da *braccio*. A partir do século XVII, este instrumento, por ter timbre e tessitura média, tornou-se praticamente indispensável nos conjuntos musicais que utilizavam instrumentos de cordas; haviam geralmente duas ou três, cumprindo tanto a função de contralto como a de tenor,

² Aqui refere-se ao termo viola, não ao instrumento contralto abordado no artigo.

construídas com tamanhos diferentes, para suprir cada objetivo (REBELLO, 2011, p. 19).

No século XVIII, houve então uma padronização dos naipes de cordas, tanto nas orquestras como nos grupos de câmara. Joseph Haydn (1732-1809) e posteriormente Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) foram os principais responsáveis por criarem quartetos de cordas com formações padrão: dois violinos, uma viola e um violoncelo. Posteriormente, outras contribuições para essa padronização podem ser vistas nas obras de mais compositores, como Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Brahms (1833-1897), Mendelssohn (1809-1847), Schumann (1810-1856), Dvorák (1841-1904), Smetana (1824-1844), Bartók (1881-1945), dentre outros. Todos contribuíram, no decorrer da história, para o desenvolvimento do gênero.

A partir de 1750, os compositores sinfônicos também começaram a explorar a sonoridade ímpar da viola. Houve ainda uma exploração considerável da viola na música orquestral do século XIX, que continuou até o século XX com o reconhecimento da viola como instrumento solista (REBELLO, 2011, p. 20).

A viola então deixou de desempenhar papéis limitados e modestos, embora necessários, como preencher harmonias em orquestras e quartetos, para ir adquirindo, pouco a pouco, na segunda metade do século XIX, uma função bem distinta, alcançando seu valor autônomo e expressivo. Com passos gigantescos, graças a compositores que criaram obras virtuosísticas para viola como Bartók, Hindemith (1895-1963), Bloch (1880-1959) e um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento das técnicas de viola, Lionel Tertis (1876 – 1975), o instrumento alcançou padrões de habilidade e desenvoltura que nada deixam a desejar, se comparados ao violino.

O Arco

Os arcos surgiram muito antes da evolução da família dos violinos. Quase seis séculos antes já se tinha conhecimento da sua utilização para se obter som de

outros instrumentos. Originou-se como peça de arma utilizada para atirar flechas, com muitas semelhanças em seu formato: vareta curvada em forma de meia-lua, a qual se atava algum tipo de corda ou cerda retorcida em suas extremidades, onde mais tarde foi utilizada a crina animal (REBELLO, 2011, p. 22).

Violinistas e violistas adotaram inicialmente modelos de arco já utilizados por músicos de outros instrumentos de cordas, como por exemplo a viola da gamba e a rabeca. Estes modelos não seguiam um padrão de formato, peso, comprimento ou material, mas sempre possuíam alguma característica em comum. Evidências sugerem que a forma dos arcos, no século XVII, estava ligada diretamente à sua utilização (IBIDEM).

Arcos menores, mais leves e praticamente retos seriam ideais para os músicos que tocavam danças, especialmente populares na França. Já na Itália, era necessário o uso de arcos mais compridos, retos e capazes de produzir sons mais contínuos, devido ao aumento do uso da forma sonata e emprego de concertos no repertório da época. Arcos convexos, com comprimento intermediário eram utilizados pelos alemães, por facilitarem a execução do estilo polifônico Alemão.

Muitos modelos do início do século XVII eram curtos, com cerca de 36cm, mas há evidências que alguns chegavam a medir até 61cm, no final do século (STOWELL, 2001, p.38). Sua tensão era fixa entre a ponta e talão, na parte inferior do arco e já seguiam um modelo convexo de curvatura.

No início do século XVIII, os fabricantes de arco começaram a antecipar a utilização do formato côncavo dos arcos, além de outras modificações se tornarem necessárias para que se obtivesse uma otimização da separação entre crina e madeira, no meio do arco. Essa mudança se deu pela padronização dos grandes estilos musicais durante este século, juntamente com a demanda pelo aumento de volume de som e a extensão e exageros das dinâmicas, sem contar o desenvolvimento na construção dos instrumentos, que acarretaram na construção de arcos mais estreitos e longos. Essas modificações no tamanho e espessura da madeira exigiam mudanças relacionadas ao peso e curvatura da ponta do arco, com o objetivo de melhor separação entre crina e madeira.

O arco, juntamente com a evolução dos instrumentos, passou por várias mudanças. De uma grande curvatura côncava, passou para uma silhueta praticamente retilínea até chegar na sua forma convexa atual.

Giuseppe Tartini (1692-1770) foi o responsável por uma mudança importantíssima para um melhor manejo e utilização de todas as possibilidades do arco. Tartini foi o idealizador da criação do parafuso de ajuste, no talão do arco, que permitiu controlar a tensão da crina, o qual era até então controlado na parte inferior do arco, onde o músico puxava as cerdas com o dedo mínimo da mão direita, aumentando ou diminuindo a tensão das mesmas, de acordo com o golpe de arco solicitado pela passagem musical. Devido a essa característica, surgiu a maneira de empunhar o arco por baixo do talão, técnica utilizada entre os instrumentos da família da viola da gamba, cuja adaptação posterior para contrabaixo ficou conhecida como à *Dragonetti*. Este mecanismo foi então introduzido por Nicolas Tourte (1700-1764), conhecido luthier francês e pai de François Tourte (1747-1835), luthier que efetuou modificações significativas na forma do arco no período clássico, cuja forma criada é utilizada até os dias atuais (DOURADO, 2009, p.20 - 24).

François Tourte, por volta de 1770, revolucionou a técnica de todos os instrumentos de cordas. Modificou a curvatura do arco, vergando a madeira em sentido contrário ao que era utilizado na época, direcionando a curvatura para a crina. Este processo resultou em uma vareta com maior tensão e flexibilidade, sendo então possível obter sons mais encorpados e duradouros, além de ser possível controlar o arco com técnicas de golpes de arco saltados e com ataques de fora da corda, conseguindo manter o equilíbrio e qualidade do som (IBIDEM).

Tourte também foi o responsável por experimentar e descobrir a melhor madeira para a criação de um arco, a qual até hoje é utilizada universalmente - o pau-brasil, também conhecida como pau-rosado ou pernambuco. Criou-se também um modelo fixo de dimensões ideais para violino e viola, seguindo as medidas padrões de 75cm, 60 gramas e 150 fios de crina para o arco do violino e 74cm, 70 gramas e 175 fios de crina para o arco de viola.



Figura 1 - arco barroco, arco clássico e arco moderno, respectivamente
 Fonte: NELSON, 2003, p.126

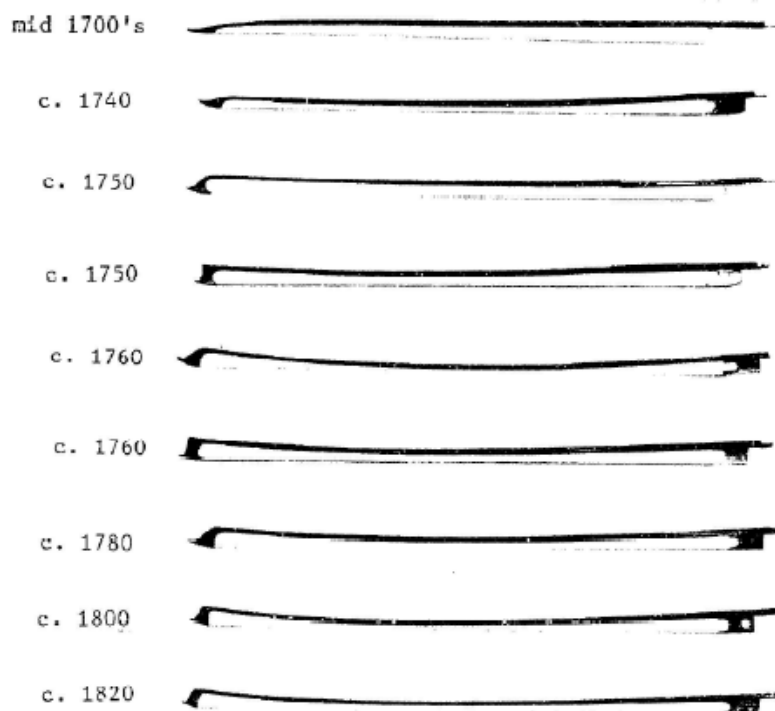


Figura 2 - novos estágios do desenvolvimento do arco do violino (1756 - 1820)
 Fonte: NELSON, 2003, p.128

O arco: escolas

Definido os padrões e formatos de arco, cabe ainda citar as principais escolas técnicas de manuseio e postura da mão direita do violinista e violista, que seguem como exemplo e são utilizadas até os dias atuais para ensinar novos alunos.

Dividindo em duas principais vertentes, temos a escola Franco-Belga e a Russa. Dentro desse grupo ainda podemos acrescentar mais algumas correntes das escolas do arco: as escolas Franco-Belga-Russa, de Carl Flesch (1873-1944), a escola Italiana, de Zino Francescatti (1902-1991), a escola Checa, de Otakar Sevcik (1852-1934) e a moderna Norte-Americana, de Ivan Galamian (1903-1981).

A escola Franco-Belga, de Charles de Bériot (1802-1870), Cesar Thompson (1857-1931) e Eugène Ysaÿe (1858-1931) atualmente é a mais difundida e adaptada entre os demais países europeus e Estados Unidos (REBELLO, 2011, p.53).

A escola Russa atribuída a Henryk Wieniawsky (1835-1880) num primeiro momento, foi definitivamente consolidada por Leopold Auer (1845-1930), seu sucessor no Conservatório Imperial de São Petersburgo a partir de meados do século XIX.

Disparidades entre violino e viola

O violino e a viola apresentam diferenças significativas, que influenciam a afinação, a sonoridade e outros aspectos importantes. Segundo Boyden (1980, p. 809):

Diferenças na técnica estão relacionadas com o tamanho maior da viola. Para começar, seu peso e tamanho exigem com que seja segurada geralmente com a voluta um pouco mais baixa que a do violino; a posição tipicamente horizontal do violino seria muito cansativa. O dedilhado da viola, apesar de similar ao do violino, exige alongamentos maiores e, às vezes,

maior pressão da mão esquerda; o da viola é, portanto, de alguma forma, mais difícil de lidar. O vibrato é mais lento e menos intenso na viola que no violino. Além disso, as arcadas da viola são a princípio as mesmas que as do violino, exceto que o violista utiliza mais pressão nas cordas mais grossas para fazê-las soar apropriadamente, e o arco é geralmente mais grosso, mais pesado e um pouco mais curto.³

Para se padronizar os tamanhos do instrumento em relação a suas características acústicas, a viola deveria ter em teoria uma caixa acústica 1,5 vez maior que o violino, uma vez que sua afinação da corda mais grave (dó₂) em uma quinta abaixo do violino (sol₂) tem uma frequência de 130Hz, contra 196Hz, respectivamente (DAVIS, 2010).

Sabendo-se que o tamanho aproximado de um violino padrão é de 35,5cm, a escala proporcional para o tamanho da caixa da viola, de acordo com a proporção da frequência das suas cordas em relação ao violino, então, deveria ser de 53,8cm, o que seria impraticável para os instrumentistas, pois o instrumento seria muito grande e pesado, impossibilitando o músico de alcançar as posições baixas de cada corda com uma postura confortável, sem mencionar o desgaste físico.

As violas modernas tem uma dimensão média de 38 a 43 cm, o que resulta em 1,07 a 1,2 vez maior que o violino, apenas. Essa proporção de tamanho menor resulta em uma propagação do som em uma frequência diferente, o que implica nas propriedades acústicas da viola, exigindo certas adaptações em sua forma de tocar.

³ *“Differences in technique are related to the viola’s large size. For one thing, its weight and size require that it be held with its scroll generally a bit lower than it is on the violin; the violin’s typically horizontal position would be too tiring. Viola fingering, while similar to the violin’s, demands greater stretches and sometimes greater left-hand pressure; the viola is thus somewhat more difficult to handle. The vibrato is generally somewhat slower and less intense on the viola than on the violin. Again, viola bowing is in principal the same as the violin’s except that the violist uses somewhat heavier pressure on his thicker strings to make them speak properly, and the bow itself is generally a bit thicker, heavier, and slightly shorter”*(BOYDEN, 1980. p. 809).



Figura 3 - violino e viola, respectivamente
 Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Viola Acessado em 31/10/2017

Estas características diferentes de ambos os instrumentos resultam em sons diferentes. A viola projeta sons com um timbre mais nasal nos seus registros agudos e mais profundos e ressonantes nos graves, graças a sua natureza física e acústica.

Hector Berlioz (1948, p.60), em seu *Tratado de Orquestração*, descreve o som da viola:

[...] de todos os instrumentos da orquestra, aquele cujas excelentes qualidades têm sido subestimadas há mais tempo é a viola. Não é menos ágil que o violino. O som de suas cordas é peculiarmente notável. Suas cordas mais agudas são distinguidas pelo timbre pesadamente apaixonado; e sua qualidade de som, cheio de profunda melancolia, difere dos outros instrumentos de arco(...).⁴

Algumas descrições subjetivas utilizadas para o som da viola são “escuro”, “grande”, “rico”, “aveludado”. Juliet White-Smith promove a utilização do que ela chama de “modelos vocais” e seus alunos desenvolvem um conceito de som que

⁴ “Of all the instruments in the orchestra, the one whose excellent qualities have been the longest misunderstood is the viola. It is no less agile than the violin, the sound of its low strings is particularly telling, its upper notes are distinguished by their mournfully passionate accent, and its quality of tone altogether, profoundly melancholy, differs from that of other instruments played with the bow(...).”

reflete a voz contralto da viola ao invés das qualidades de soprano do violino (WHITE-SMITH, 2000, p. 57).

Fazendo-se uma comparação com as tessituras da voz, o violino pode ser classificado como soprano. William Primrose (1904-1982), em sua autobiografia *A Walk on the Northside* compara o som da própria viola à voz de uma mezzo soprano ao invés de contralto (PRIMROSE, 1978, p. 165).

Levando em consideração as diferenças físicas e acústicas, é necessário buscar entender como essas propriedades diferem em ambos os instrumentos, alterando seu caráter sonoro. Os dois fatores que mais afetam a sonoridade da viola em relação ao violino são o seu tamanho, já citado anteriormente sobre a necessidade de ser uma proporção maior para corresponder a ressonância similar ao violino, de acordo com a frequência das cordas, e a espessura das suas lâminas de madeira.

A viola, por ser maior que o violino, tem uma área de superfície de maior proporção. Entretanto, a espessura das lâminas de madeira utilizada para construir os tampos da sua caixa acústica é praticamente a mesma do violino, de aproximadamente 3mm (BEAMENT, 1977, p.62), o que significa que as lâminas de madeira dos tampos da viola são proporcionalmente mais finas que as do violino. Lâminas mais finas são mais flexíveis, resultando em vibrações com frequência mais graves, o que permite a viola ter um registro grave mais rico e ressonante.

Unindo cordas mais grossas e duras com uma caixa de ressonância proporcionalmente mais fina e flexível, têm-se uma projeção de som particularmente anasalado em notas mais agudas e um som mais “encorpado” e “claro” em notas mais graves. A mesma relação se dá, por exemplo, entre violoncelos e contrabaixos, seguindo a proporção de tamanhos.

Karen Tuttle (1920-2010), uma das mais importantes professoras de viola dos Estados Unidos, onde lecionou em grandes escolas como *The Juilliard School* e *Peabody Conservatory of Music*, enfatiza a importância do violista reconhecer e "preservar a integridade" do caráter e qualidade únicos da viola, dissociados do violino (DANE, 2002, p.22).

William Primrose (1978, p. 173) mencionou que:

O número de violinistas que hoje parecem acreditar que tudo o que devem fazer é possuir uma viola e tocá-la à vontade, para meu desgosto, sem se dar conta de que o que está acontecendo é que estão tocando o que eu sugiro chamar de “rabecão”, negando a ela (à viola) sua singularidade, sua sutileza.⁵

Pelo fato da viola não possuir o mesmo timbre brilhante do violino, devido às características físicas diferentes, é de suma importância que o músico, ao tocar a viola, saiba discernir as técnicas utilizadas para se projetar e extrair o melhor som de ambos. Se o violinista não mudar, por exemplo, a pressão do arco ao tocar a viola, seu som resultante não terá o mesmo foco e alcance, o que resulta em uma perda considerável das características sonoras da viola. Dissipação da energia do som é um quesito importantíssimo também a se considerar, visto que é necessário ter em mente o foco que se quer alcançar com o instrumento. Karen Turtle promove o desenvolvimento do que ela chama de "som grande" - um som de viola focado, penetrante e que pode ser ouvido em qualquer dinâmica (DANE, 2002, p.30).

Mais um quesito crucial que difere em ambos os instrumentos e pede cuidados e atenção em se tratando de técnica performática é a espessura das cordas. As cordas da viola geralmente são mais grossas que as do violino, mesmo as que se encontram em ambos os instrumentos (la³, ré³ e sol²), se considerados os mesmos materiais utilizados na fabricação e o mesmo fabricante. Essa espessura é aumentada juntamente com a densidade, para se obter afinações mais graves. Esse aumento de massa tem implicações fundamentais, como o uso de mais energia para ultrapassar a inércia, onde o arco necessita de mais energia para fazer a corda vibrar e transmitir essa vibração para o cavalete e caixa acústica do instrumento e, conseqüentemente, o tempo que o instrumento fica vibrando antes do som se exaurir.

⁵ *“The number of violinists today who appear to believe that all they have to do is possess themselves of a viola, and play away on it to their heart’s content and my distress, not realizing for a moment that all that is happening is that they are performing on what I am prompted to call the ‘big fiddle’, denying it (the viola, that is) its uniqueness, its quiddity.”*

Por ser um instrumento maior, com cordas maiores e mais espessas, a viola ressoa mais que o violino, e é essa ressonância que tira um pouco da clareza do som.

Segundo Beament (1977, p. 93):

Ressonância é essencial, mas clareza e rapidez de resposta estão particularmente associadas com um abafamento interno adequado na madeira (assim como nas cordas), porque o abafamento assegura que o instrumento não continue a vibrar com um conjunto de frequências [...] quando a corda tocada com arco está produzindo diferentes frequências e diferentes dinâmicas.⁶

Conclui-se que o tempo de resposta da viola ao sair da inércia, chegar ao ápice da projeção do som de uma arcada, por exemplo, e voltar à estaca zero é mais longa que a do violino, o que pede uma atenção especial e a utilização de técnicas diferentes de ataque do som, peso do arco, velocidade e região da corda onde se passa o mesmo, sempre buscando obter uma sonoridade característica da viola. Vale salientar ainda sobre as diferenças técnicas para o músico que toca ambos os instrumentos.

Em 1897, H. Klingensfeld escreveu um método intitulado *Viola School for Violin Players*, no qual ele defende o estudo da viola e do violino simultaneamente pelo fato de o estudo da viola aperfeiçoar a técnica do violino (NELSON, 2003). Robert Dolejsí, por outro lado, acreditava que a melhor forma de desenvolvimento poderia ser alcançada em um ou outro instrumento, mas não em ambos, já que o desenvolvimento das qualidades técnicas em um instrumento trabalha diretamente contra os princípios exigidos para a excelência no outro (DOLEJSI, 1939, p. 1).

Dolejsí inicia sua descrição da maneira de tocar viola explicando que é imensamente diferente da maneira de tocar violino (DOLEJSI, 1939). Primrose (1988) dizia que o que é bom para o violista é bom para o violinista, mas o contrário não necessariamente é verdade (DALTON, 1988, p. 38).

⁶ *“Ressonance is essential, but clarity and rapidity of response are particularly associated with adequate internal damping in the wood (as well as in the strings), because damping ensures that the instrument does not continue to vibrate with one set of frequencies in their respective sizes when the bowed string is producing different frequencies and different dynamic”.*

Veremos a seguir algumas técnicas que são semelhantes e outras que se diferem ao tocar o violino e a viola.

Braço / Mão Esquerda

Como são encontrados muito mais métodos de técnicas de mão esquerda para violino do que para viola, normalmente os violistas, ao trilharem seus estudos, utilizam estes mesmos métodos, transcritos uma quinta abaixo e modificados para a clave de dó, podendo ser de dedilhado, *vibrato*, mudanças de posição, agilidade e fôrma em geral.

Levando-se em consideração todas as diferenças citadas anteriormente sobre o violino e a viola, a mão esquerda dos músicos de ambos os instrumentos também deve ser encarada com certos aspectos divergentes, que permitem extrair todas as qualidades de cada instrumento.

O fato da viola ter um braço mais longo e largo do que o violino pede que a postura da mão esquerda tenha um ângulo mais horizontal em sua fôrma básica, nas primeiras posições, permitindo que a mão se abra mais, os dedos tenham um maior alcance e ainda consigam cair com uma pressão maior, quando necessário por exemplo, para dedilhar a corda dó, bem mais espessa que a corda sol do violino.



Figura 4 - posição de braço e mão esquerdos - violino
Fonte: Imagem captada pelo autor

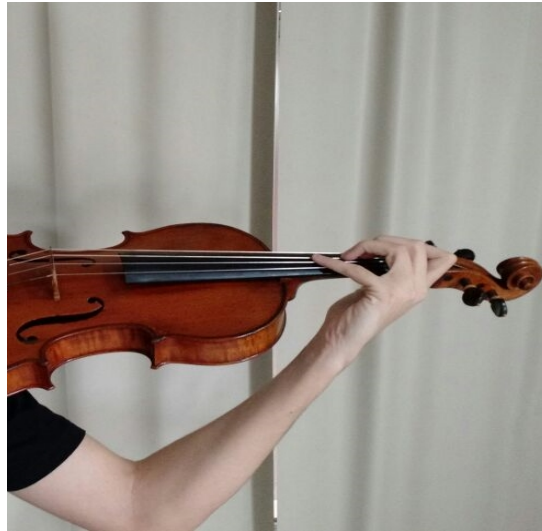


Figura 5 - posição de braço e mão esquerdos - viola
Fonte: Imagem captada pelo autor

Essa diferença de tamanho do braço e conseqüentemente do espelho também vai resultar em mudanças na distância dos dedos nas posições mais altas, onde no violino já é necessário retirar alguns dedos para sobrepor outros, por exemplo, e na viola é possível encaixar os dedos em seqüência. Outro fator importante é a abertura da mão para posições mais altas que seja necessário mover toda a mão para o lado do corpo do instrumento, ao galgar as últimas posições do espelho. É preciso abandonar o apoio do braço da viola muito antes do que no violino, como visto nas imagens a baixo.

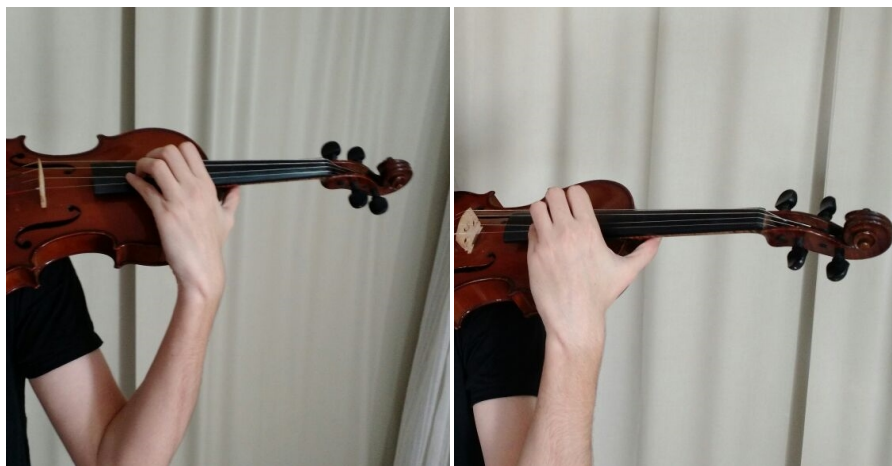


Figura 6 e 6, respectivamente - mão e dedão esquerdos na décima posição - violino
Fonte: Imagens captadas pelo autor



Figuras 7 e 8, respectivamente - mão e dedão esquerdos na décima posição - viola
 Fonte: Imagens captadas pelo autor

O maior cuidado ao angular o pulso e a mão é relacionado a não se utilizar mais força e tensão do que o necessário nos dedos, prejudicando a agilidade e mesmo a saúde física dos instrumentistas.

Além do comprimento do braço e do espelho, o tamanho da viola exige que o músico estenda mais o próprio braço, aumentando a abertura do cotovelo, a qual muda naturalmente o ângulo de pulso e mão esquerda, deixando-os em uma postura mais horizontal.

Seguindo na análise, há que se levar em consideração o tamanho da mão do violista. Mãos com tamanho pequeno e médio dificilmente utilizarão extensões de posição com frequência, o que resultaria em desconforto físico e acarretaria em perda de qualidade do som. Para isso, é comumente utilizada a meia posição na viola, juntamente com a segunda posição, para cobrir todas as notas que poderiam ser tocadas facilmente em uma posição fixa, no caso do violino. Principalmente no caso de tonalidades que pedem o uso do quarto dedo com sustenido e/ou extensão.

A maioria das considerações sobre o dedilhado, entretanto, estão direcionadas a respeito do caráter e foco do som. Primrose (DALTON, 1988) defendia a utilização de cordas soltas, posições baixas e mudanças de corda com o objetivo de atingir um caráter de som enquanto intensifica o foco e o brilho, especialmente nas cordas mais graves (DALTON, 1988, p. 114). Observamos que os violistas utilizam este tipo de dedilhado, o que difere, no geral, das escolhas

realizadas por violinistas, que frequentemente optam por usar mais cordas presas e posições mais altas para se manter o timbre das cordas, uma vez que o violino pode produzir um som muito mais brilhante e aberto do que a viola ao mudar de uma corda para outra.

Primrose considera os dedilhados específicos da viola umas das diferenças mais críticas entre esta e o violino. “Desde que consigo me lembrar, dedilhar a viola como se fosse análoga ao violino tem sido a queda da maioria dos violistas, e o erro ainda persiste. Entender essa distinção foi fundamental para ele dizer “as sonoridades e as belezas da viola como um instrumento distinto do violino” (DALTON, 1988, p. 114-116).

Outra técnica que se faz necessária a atenção é o *vibrato*. O *vibrato* consiste em mover o dedo preso a uma nota no espelho para frente, em direção ao cavalete, e para trás, seguindo na direção da voluta, em todos os instrumentos da família do violino, gerando uma leve modificação na afinação da nota presa. Serve justamente para modificar o timbre, caráter e cor do som e/ou peça musical de acordo com seu vigor e velocidade, além de ser o fator principal de imitação da voz humana.

Leopold Mozart, em seu tratado de 1756 (1951, p. 203) recomenda que o *vibrato* não seja usado em demasia, mas sim moderadamente:

Como o vibrato não é simplesmente uma nota, mas sons ondulantes, seria um erro se todas as notas fossem tocadas com vibrato. Há instrumentistas que vibram consistentemente em cada nota, como se sofressem de alguma paralisia. O vibrato só deve ser usado onde a própria natureza o produziria; vale dizer, como se a nota tivesse o impacto da corda solta. No fim de uma peça, ou mesmo ao final de uma passagem que conclua uma nota longa, essa nota final, inevitavelmente - se percutida, por exemplo, por um pianoforte - continuaria soando por um tempo considerável. Portanto, uma conta conclusiva ou qualquer outra mais longa pode ser decorada com um vibrato.⁷

⁷ "Now because the tremolo is not purely on one note but sounds undulating, so would it be an error if every note were played with the tremolo. Performers there are who tremble consistently on each note as if they had the palsy. The tremolo must only be user at places where nature herself would produce it; namely as if the note taken were the striking of an open string. For at the close of a piece, or even at the end of a passage which closes with a long note, that last note would inevitably, if struck for instance on a pianoforte, continue to hum for a considerable time afterwards. Therefore a closing note or any other sustained note may be decorated with a tremolo".

Diferentemente Geminiani, em seu tratado de 1751, já faz referências ao uso contínuo do *vibrato* (GEMINIANI, 1951, p.8) :

Este não pode ser descrito por notas como nos exemplos anteriores. Para interpretá-lo, você deve pressionar o dedo firmemente contra a corda do instrumento, e mover o pulso lenta e regularmente. Se longo e contínuo, o som deverá se incrementar gradualmente, movendo o arco para próximo do cavalete, e terminará com grande força, expressão, grandeza, etc. Mas se feito de maneira curta, baixo e suave, pode denotar aflição, medo, etc. e quando utilizado em notas curtas, contribui para produzir um som mais agradável e, por esta razão, deve ser utilizado o máximo possível.⁸

Galamian (1962, p.37) enumera o modo de fazer *vibrato* em três tipos fundamentais, sendo eles de braço, pulso e dedo, para o violino e a viola, de acordo com a parte física que começa o movimento. Cada um respectivamente adaptado para o som que se quer produzir, sendo o de braço para um *vibrato* mais largo, até o de dedo, onde se produz um *vibrato* mais enérgico.

A viola, seguindo suas característica maiores como cordas mais longas e espaçamento maior entre as notas do braço, certamente pede um *vibrato* mais longo, com movimentos em maior proporção se comparados aos utilizados em um violino, para surtir os mesmos efeitos. Se produzido com a mesma intensidade como no violino, poderá não ser reconhecido as oscilações da afinação da nota, o que resultará em um *vibrato* fraco e sem energia.

Para o desenvolvimento de um *vibrato* mais largo, White Smith defende que deve-se tocar com a parte mais carnuda da primeira falange do dedo (WHITE-SMITH, 2000, p.59). Isso aumenta a área coberta pelo dedo, permitindo com que a área oscilante aumente. Esse ângulo mais horizontal é importante para a posição da mão esquerda. Entretanto, White-Smith alerta que apesar de mais longo, o *vibrato*

⁸ "This cannot possibly be described by Notes as in former Examples. To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, etc. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, etc. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreeable and for this Reason it should be made use of as often as possible."

da viola não é necessariamente mais lento (WHITE-SMITH, 2000, p.59). É muito comum a associação do *vibrato* mais largo com velocidade lenta. A solução é totalmente relacionada com a consciência, e especialmente, com o caráter do som.

Outra questão importante é sobre a leitura de ambas as claves. Os violinistas leem a clave de sol, já os violistas, a clave de dó. Um dos obstáculos iniciais que os violinistas encontram quando tocam viola é a clave de dó. Primrose (1988) recomenda a utilização dos estudos em diversas posições para facilitar a leitura. Em primeiro lugar, estudos mais fáceis podem ser utilizados até que a leitura na nova clave seja fluente. A transposição pode ser útil em primeiro lugar, mas para que o progresso seja mais eficiente, é preferível ler ao invés de transpor.

Braço / Mão Direita

Entendendo que a projeção do som em todos os instrumentos de arco se dá através da fricção entre a crina e as cordas, resultando na vibração das mesmas, a “paleta de cores” que se é possível obter de acordo com a velocidade, pressão e o ponto de contato, além da quantidade de crina utilizada é muito grande, podendo ser modificada de acordo com a finalidade musical. Essas modificações, se utilizadas em conjunto, influenciam umas às outras.

Indiferente das escolas técnicas escolhidas para o manuseio do arco, é de comum acordo que a resistência tem um papel primordial na vibração da corda, e é o braço do instrumentista que contribui para isso, exercendo uma força vertical no arco que, em consequência, faz pressão sobre as cordas e estas transmitem a vibração através do cavalete para o corpo acústico. O cavalete se opõe contra a pressão do arco, criando esta resistência necessária. Essa resistência, que torna-se cada vez maior quanto mais próximo a arco estiver do cavalete, gerando um som mais forte, áspero e metálico, podendo chegar ao seu ápice destes aspectos na posição chamada *ponticello*, quando o arco já está no limite entre a corda e início do cavalete. Certamente que, com mais resistência, a corda se torna mais rígida. Diretamente o oposto se obtém passando o arco mais longe do cavalete, em direção

ao espelho do instrumento. Com menor resistência e com as cordas mais flexíveis nessa posição, é possível produzir sons mais delicados, aveludados e escuros. *Sul tasto* é uma das técnicas que utiliza esse ponto de contato do arco com a corda, passando o arco na região do final do espelho do instrumento. Quanto mais resistência e rigidez, melhor se produzirá o som se o arco for movimentado lentamente, dando tempo para a corda conseguir vibrar. Quanto menor a resistência, é necessário um movimento mais rápido para gerar mais vibração e um som limpo (FLESCH, 1931, p.14 - 15).

Ainda é necessário levar em consideração a espessura da corda, sendo maior na viola do que no violino (se ambas com o mesmo material e fabricante). Cordas mais grossas pedem mais pressão do arco em proporção às mais finas. Cordas mais espessas tem um resultado sonoro melhor se tocadas mais afastadas do cavalete, já as mais finas, obtém-se melhor resultados próximo do cavalete.

Outro fator que influencia é o do músico mudar constantemente o comprimento da corda, utilizando dedilhados na mesma. Seus dedos pinçam as cordas em diferentes locais, diminuindo ou aumentando o comprimento em relação ao cavalete. Para sanar essa variável é necessário trabalhar com o arco paralelamente, se almeja manter o mesmo timbre e sonoridade de todas as notas. Quanto menor o comprimento da corda, como quando o instrumentista toca em posições mais altas, o arco deve ter seu ponto de contato levado para próximo do cavalete, aproveitando o máximo do restante de corda que ainda pode vibrar.

O controle de arco é a habilidade responsável por manipular todas essas variáveis, em todas as partes do arco. Acertando a combinação de peso, velocidade e ponto de contato, o instrumentista pode obter do instrumento a vibração com potencial máximo das cordas, resultando em um som com máxima qualidade.

Certamente a mesma técnica utilizada no violino, sem adaptação nenhuma destes três fatores, não poderá ser utilizada na viola ou, se utilizada, o som resultante não teria seu potencial máximo devido as diferenças físicas de ambos os instrumentos.

Firmeza e flexibilidade são cruciais para se obter um som com excelência na viola, de acordo com suas características. Primrose descreve sua experiência

pedagógica: “Enfatizo a importância da firmeza e flexibilidade do ato de segurar o arco [...] Um ato de segurar o arco negligente, frouxo, produzirá um som vago e sem corpo”(PRIMROSE, 1978, p. 176). Ele defende a maneira de segurar o arco mais como um violoncelista envolvendo a vareta muito mais amplamente do que é prática comum no violino.

Outro detalhe importante é a angulação da crina em acordo com a corda. Utilizar toda a crina na extensão total do arco produzirá um som maior, sem a utilização de força extra da mão ou braço do instrumentista. Tanto Tuttle quanto Primrose são explícitos nesse ponto (TOPPER, 2002, p. 106). Quanto mais plano for o ângulo do arco na corda, maior o som produzido sem aumento da força, de acordo com a experiência de vários instrumentistas de corda (TOPPER, 2002, p. 37-39).

O artifício mais simples para aumentar a quantidade de energia transmitida pelo arco na corda é aumentar a quantidade de pressão ou de peso aplicados no arco. O ponto que todas as fontes pedagógicas concordam é que o aumento do peso do arco não deve ser gerado pela pressão muscular para baixo, mas pelo efeito natural da gravidade e do peso do arco. Primrose (DALTON, 1988, p. 62) dizia que:

[...] pressão e tocar viola são imiscíveis. Enquanto eu desenvolveria a opinião de que a pressão não é o melhor artifício para a produção de som no violino, o violinista pode escapar com o fato de que seu instrumento responde mais prontamente do que o nosso. O nosso tem de ser persuadido, conquistado e ressentido grosseira e excessivamente.

Um equívoco comum do violinista que parte para tocar viola é pensar que aumentando a pressão, a força do braço direito, este conseguirá obter a sonoridade original da viola, tentando suprir suas características físicas mais avantajadas somente pela força. Esse ato, normalmente obtido ao levantar o ombro direito para gerar mais energia, somente torna o som mais áspero, ultrapassando o limite de pressão suportado pela corda, não permitindo que a mesma vibre o suficiente. O mesmo se dá com a utilização exagerada do uso do indicador da mão direita, tentando compensar a espessura das cordas somente com a força e tensão desta parte da mão.

Primrose (1976, p.175) diz, em seu guia de violino e viola:

Um violinista me perguntou certa vez quão diferente seria tocar viola, respondendo que tudo o que deveria ser feito era usar mais pressão! Uma resposta ignorante e frívola, eu acredito. Não! As palavras 'pressão' e 'viola' são imiscíveis. O leitor já observou nas edições francesas de músicas, especialmente os *études*, como são mencionadas as *Explication des Signes*? Na partitura ele irá encontrar U referindo a *tirez*, e um V a *poussez*. Puxar e empurrar o arco, ao tocar a viola, é a essência. Pressão levará a um merecido desastre.

Seguindo o pensamento, é necessário citar a região do arco a ser utilizada levando em consideração também o tamanho físico dos instrumentos, do violino e da viola. Os violistas tendem a utilizar mais a metade inferior do arco, na maior parte do tempo, para alcançar uma sonoridade constante e com qualidade.

O arco tem sua região mais pesada na parte inferior, por causa do talão. A utilização do arco nesta região auxilia o instrumentista a obter mais peso, de uma forma natural, levando em consideração o peso do talão e a posição do braço direito em ambos os instrumentos, violino e viola. Para os violistas, essa região é a mais propícia, além de confortável, para extrair o melhor som do instrumento considerando também o ângulo do braço direito, onde na viola este requer uma abertura maior do braço, devido ao tamanho do instrumento.

Golpes de arco específicos, como o *spiccato* por exemplo, também merecem uma atenção especial, pois a espessura da corda, além do tamanho da caixa de ressonância, podem impossibilitar a clareza do som, se tocados em ambos os instrumentos da mesma maneira e com a mesma técnica. Levando em consideração a projeção mais lenta do som na viola devido as suas característica físicas, o golpe de arco deve ser ajustado em sua velocidade e pressão, para responder às expectativas. A utilização de golpes saindo diretamente da corda, e não "do ar" (GALAMIAN, 1966 p.73-77) são essenciais, pois geram mais energia no ataque da nota, deixando ela com foco.

A valorização da viola

No século XX surgiram novas oportunidades de trabalho como rádios, gravação de discos e fitas, as quais permitiram que vários músicos conseguissem trabalho extra-orquestrais. Processo este, iniciado no século XIX, mas continuado com uma antecipação incontrolável com a chegada desses meios. No ponto de vista dos músicos, o século XX se mostra com tendências inéditas, com a exploração de novas tonalidades e até mesmo o abandono do sistema tonal, mudando completamente as formas pré-concebidas e posições de mão esquerda, exigindo novas técnicas.

A viola começou a ser mais valorizada e vista como instrumento virtuoso, assim como o violino, somente em meados do século XX. Em 1894 foi oferecida, no Conservatório de Paris, como instrumento principal em sua grade curricular, tendo como professor Théophile Laforge (1863-1918). Um dos primeiros graduados com o novo currículo foi Louis Bailly, o qual foi professor de viola no Curtis Institute of Music de 1925 a 1941 (RILEY, 1980, p. 184).

É possível se notar a diferença de importância do estudo da viola comparando com outros períodos da história da música. No período barroco, por exemplo, a viola era tocada, em princípio, por violinistas, somente para suprir as necessidades do repertório da época. Segundo Judy Tarling (2001, p. 230), provavelmente era prática na época: “como a viola pode ser considerada como um violino grande, tocada basicamente com a mesma técnica, é como se a maioria dos violinistas tocassem a viola naturalmente, como e quando requisitados”.

Muitos violinistas que tocavam viola não eram muito bons, e os violinistas mais talentosos não eram convencidos a tocar viola. Segundo Johann Joachim Quantz (1697-1773), respeitado músico e compositor do período Barroco:

A viola é comumente considerada de pequena importância no meio musical. A razão pode ser que é frequentemente tocada por pessoas que ou ainda

são iniciantes no conjunto ou não possuem dons particulares para se destacar no violino, ou o instrumento oferece tão poucas vantagens aos seus instrumentistas que as pessoas habilidosas não são facilmente persuadidas a tocá-lo (QUANTZ, 1985, p. 237).⁹

O *Concerto de Brandenburgo* de Bach número 6, BWV 1051, e o *Concerto de Telemann* em sol maior são as duas únicas obras significativas escritas para viola nesse período (TARLING, 2001).

A ausência de métodos de técnica e estudos exclusivos para viola transpassam também essa ideia de um instrumento com menor valor virtuosístico. Por muito tempo foi utilizado somente livros de estudos transcritos originalmente do violino para a viola, fazendo uma transposição uma quinta a baixo e mudando a clave de sol para a de dó. Riley destaca o fato de que a maioria dos ensinamentos de viola do século XIX era efetuada por violinistas que transpunham estudos de Rudolphe Kreutzer, Jacques Féréol Mazas e outros para a viola. Até mesmo o Conservatório de Paris tratava a viola como nada mais que um instrumento secundário de estudo, o que Hector Berlioz (1803-1869) apud Riley (1980, p. 184) condenava em meados do século XIX:

É lamentável que não haja classe especial de viola. Esse instrumento, apesar de sua relação com o violino, necessita de estudo individual e prática constante para que seja tocado apropriadamente. É um preconceito antigo, deplorável e absurdo que até agora tenha sido legado as performances da parte do tenor para violinistas de segunda – ou terceira – categoria. Sempre que um violinista é medíocre, dizem “Ele será um ótimo tenor”. Do ponto de vista da música moderna é falso o pensamento de que partes sem valor não são mais escritas para orquestra (pelo menos pelos grandes mestres) [...] e a condição de inferioridade de uma parte com relação a outra não é reconhecida.¹⁰

⁹ *“The viola is commonly regarded as of a little importance in the musical establishment. The reason may well be that it is often played by persons who are either still beginners in the ensemble or have no particular gifts with which to distinguish themselves on the violin, or that the instrument yields all too few advantages to its players, so that able people are not easily persuaded to take it up.”*

¹⁰ *“It is to be regretted that there is no special class for the Viola. This instrument, notwithstanding its relation to the violin, needs individual study and constant practice if it is to be properly played. It is an antique, absurd, and deplorable prejudice that has hitherto handed over the performance of the tenor part to second- or third-rate violinists. Whenever a violinist is mediocre, it is said, “He will make a capital tenor.” From the stand-point of modern music this is false reasoning, for trashy parts are no longer written for the orchestra (at least by the great masters)... and a condition of inferiority in any one part with regard to any other is not recognized.”*

É possível perceber através desse contexto histórico a fragilidade do ponto de vista que se tem da viola como instrumento de igual importância como o violino, sendo a viola considerada somente como um instrumento secundário. É notável ainda nos dias atuais, certamente em uma porcentagem ínfima do que era visto antigamente, o equívoco que pessoas leigas fazem ao comparar ambos os instrumentos, sem ter a certeza de saber que se tratam de instrumentos diferentes.

William Primrose e Karen Tuttle são grandes pedagogos do instrumento que desde o início do século XX vêm contribuindo para uma maior conscientização e desenvolvimento da viola como instrumento principal. Formaram alunos que participam até os dias atuais de corpos docentes em instituições musicais em todo o mundo, ensinando a viola como instrumento com valor único e características únicas.

Foram criados também métodos específicos de transição de violino para viola. O *Viola School for Violin Players* de Heinrich Klingenfiedl foi o primeiro método escrito para violinistas que passam a tocar viola. Klingenfiedl considera que a viola deve ser estudada por ser indispensável para os quartetos de cordas e orquestras, e porque o ato de tocar viola aumenta a resistência dos músculos dos braços e dedos para o violinista, resultando em um braço direito mais forte e um alcance maior dos dedos da mão esquerda, além do cálculo rápido, devido a transposição de claves (NELSON, 2003, p. 192). Outros métodos incluem *From Violin to Viola: A Transitional Method*, de Paul Harvey Whistler, publicado em 1947. Nos dias atuais a viola já é considerada tão importante quanto o violino e seu ensino já está consolidado em diversas escolas e universidades ao redor do mundo.

Considerações finais

Desde o seu surgimento, a família do violino sofreu alterações físicas para se obter seu máximo em potência e qualidade de som, sendo alcançado o ápice da sua forma estrutural no século XVIII.

Uma vez que o violino e a viola tem características físicas iguais, é comum pensar que estes pedem a mesma técnica para a produção de som, sem levar em considerações detalhes que se mostram cruciais para se obter a melhor sonoridade possível de cada instrumento.

A viola é um instrumento maior, com dimensões maiores, cordas mais compridas e espessas, além de um arco mais pesado e curto. Essas diferenças pedem uma postura de ambos os braços e mãos diferentes da utilizada no violino. Braços mais esticados e distantes do corpo, dedos da mão esquerda pinçando as cordas com mais superfície de contato alterando também a distância das notas e vibrato mais intenso são algumas técnicas que pedem mudanças.

Tocar a viola com uma técnica de arco semelhante a qual se utiliza para tocar o violino resultará em um som fraco, sem foco e timbre próprios da viola. Tocar um violino com a mesma angulação de braço/mão esquerdo e dedos da mão esquerda utilizados na viola acarretará em uma postura incômoda, desafinada e inviável para o comprimento da corda do violino e suas respectivas mudanças de posição.

Cabe ao músico atual saber diferenciar as sutilezas técnicas para ambos os instrumentos, podendo recorrer a informações e estudos específicos, difundidos agora no decorrer do século XX, incluídos nas escolas e universidades que aceitaram a viola como instrumento principal como o violino, criando métodos de estudo e peças virtuosísticas para a viola, até então encontradas somente para o violino.

Ressalta-se que este estudo referente as diferenças e semelhanças é contínuo, como também é o desenvolvimento da técnica de ambos os instrumentos, portanto, novas pesquisas e estudos serão de grande relevância se feitos de tempos em tempos.

Referências bibliográficas

AUER, L. *Violin Playing as I teach It*. Londres: Gerald Duckworth, 1921;

BEAMENT, J, *The Violin Explained: Components, Mechanism, and Sound*. Oxford: Claredon, 1977;

BERLIOZ, H, *Treatise on Orchestration*. New York: Kalmus, 1948; **Citações com tradução livre**

BOYDEN, D. Introdução de *The Art of Playing the Violin*, de Geminiani. London: Oxford University, 1952; **Citações com tradução livre**

DALTON, D. *Playing the Viola – Conversations with William Primrose*. New York: Oxford University, 1988; **Citações com tradução livre**

DANE, M. *Coordinate effort: a study ok Karen Tuttle's influence on modern viola teaching*. USA: Rice University, 2002; (Tese de mestrado)

DOLEJSÍ, R. *Modern viola technique*.Chicago: University of Chicago, 1939; **Citações com tradução livre**

DOURADO, H. A. *O arco dos instrumentos de cordas :breve histórico, suas escolas e golpes de arco*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009;

FLESCH, C. *The Art of Violin Playing*. Nova York: Carl Fischer, 1924;

FLESCH, C. *Problems of Tone Production in Violin Playing*, Nova York, 1934;

GALAMIAN, I. *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1962;

GEMINIANI, F. *The Art of Playing the Violin*. London: J. Johnson, 1751; **Citações com tradução livre**

GROVE'S. *Dictionary of music and musicians*. J. A. Fuller Maitland, New York: The Macmillan Company, 1910;

KUBALA, R. L. *O concerto para viola e orquestra de Antônio Borges Cunha: a obra e uma interpretação*. Campinas: UNICAMP, 2009; (Tese de Doutorado);

MENUHIN, Y. e PRIMROSE, W. *Violin and Viola*. Yehudi Menuhin Music Guides. London: Kahn & Averill, 1976; **Citações com tradução livre**

MOZART, L. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker. 2nd Edition. Oxford: Oxford University. 1951; **Citações com tradução livre**

NELSON, S. M. *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. Nova Iorque: Dover Publications, 2003; **Citações com tradução livre**

PRIMROSE, W. *A Walk in the North Side: Memoirs of a Violist*. Provo, Utah: Brigham Young University, 1978;

QUANTZ, J. J. and Reilly, E. *On playing the Flute*. UPNE, 2nd edition, 1985; **Citações com tradução livre**

REBELLO, A. S. F. *Semelhanças e disparidades no ensino e na execução da viola e do violino*. São Paulo: [s.n] 2011;

RILEY, M. *The History of the Viola*. 2 vol. Michigan: Braun-Brumfield. 1980-1991; **Citações com tradução livre**

STOWELL, R. *The Early Violin and Viola – A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University, 2001;

TARLING, J. *Baroque string playing for ingenuous learner*. 2nd ed. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2001;

TOPPER, M. A. *Correcting the right hand bow position for the student violinist and violist*. USA: The Florida State University, 2002; (Tese de Doutorado).

WHITE-SMITH, J. *From violin to viola*. American String Teacher Magazine, feb. 2000; **Citações com tradução livre**

Sítios da Internet

DAVIS, W. *Physics and astronomy online*. Disponível em: <http://www.physlink.com/Education/AskExperts/ae165.cfm>, acesso em: 30/10/2017.