

CARLOS JOSÉ SELL

**A UTILIZAÇÃO DA ESCRITA IDIOMÁTICA VIOLINÍSTICA NAS  
PEÇAS PARA VIOLINO E PIANO**

**DE LUIZ COSME**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Fredi Gerling

Porto Alegre

2003

À minha esposa, Patrícia.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Fredi Gerling, pela dedicação, orientação, amizade e principalmente pela paciência.

À Prof. Dra. Cristina Capparelli Gerling, pelo constante incentivo.

À Prof. Dra. Jusamara Souza, por sua colaboração no que diz respeito aos assuntos de metodologia.

Aos amigos Daniel Timm, Huberto Mayer e Marcos Kreutzer pela incansável acessoria nos assuntos ligados a informática.

Ao amigo e incentivador Fernando Mattos.

Aos demais professores, funcionários e colegas do PPG-MUS, pela agradável convivência neste trajeto.

À minha família, pelo apoio constante.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	vi
<b>LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS</b> .....	vii
<b>RESUMO</b> .....	xi
<b>ABSTRACT</b> .....	xii
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	01
1.1 LUIZ COSME .....	03
1.2 SUAS OBRAS MUSICAIS .....	05
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	07
<b>3 ASPECTOS ANALÍTICOS GERAIS</b> .....	09
3.1 MÃI D'AGUA CANTA .....	09
3.2 ORAÇÃO À TEINIAGUÁ .....	13
3.3 BRINCANDO DE PEGAR .....	17
<b>4 ASPECTOS DA ESCRITA IDIOMÁTICA VIOLINÍSTICA NAS PEÇAS PARA VIOLINO E PIANO DE LUIZ COSME</b> .....	20
4.1 ÂMBITO .....	20
4.2 CORDAS MÚLTIPLAS .....	21
4.2.1 Cordas Duplas .....	22
4.2.1.1 Cordas duplas em intervalos de terças .....	23
4.2.1.2 Cordas duplas em intervalos de quartas e quintas .....	26
4.2.1.3 Cordas duplas em diferentes combinações de intervalos .....	28
4.2.1.4 Cordas duplas em intervalos de oitavas .....	29
4.2.2 Acordes .....	31

4.3 PASSAGENS DE VIRTUOSIDADE .....	32
4.4 EFEITOS ESPECIAIS .....	35
4.4.1 Harmônicos .....	35
4.4.1.1 Harmônicos naturais .....	36
4.4.1.2 Harmônicos duplos .....	37
4.4.1.3 Harmônicos naturais e artificiais .....	38
4.4.1.4 Harmônicos artificiais .....	40
4.4.2 Trinados .....	41
4.4.3 Portamentos e Glissandos .....	41
4.4.4 <i>Pizzicato</i> .....	43
4.4.5 <i>Ricochet</i> .....	46
4.4.6 <i>Spiccato Volante</i> .....	47
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>50</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>52</b>
<b>ANEXO 1 – Listagem das Obras musicais de Luiz Cosme .....</b>	<b>56</b>

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Mãe D’agua Canta compassos 1-3. Ritmo sincopado no piano e linha <i>cantabile</i> no violino .....	09
FIGURA 2 – Mãe D’agua canta compassos 10-13. Ostinato no piano e novo tema no violino .....	10
FIGURA 3 – Mãe D’agua Canta compassos 19-23 .....	11
FIGURA 4 – Oração à Teiniaguá compassos 1-7. Tema de Teiniaguá .....	13
FIGURA 5 – Oração à Teiniaguá compassos 15-22. Ostinato no piano e novo tema no violino .....	14
FIGURA 6 – Oração à Teiniaguá compassos 35-41. Terceiro tema do violino .....	15
FIGURA 7 – Brincando de Pegar compassos 3-6. Imitação piano e violino .....	17
FIGURA 8 – Brincando de Pegar compassos 32-34. Cordas dobradas no violino .....	18
FIGURA 9 – Extensão registral do violino .....	20
FIGURA 10 – Âmbito nas peças para violino e piano de Luiz Cosme .....	21
FIGURA 11 – Utilização de cordas duplas em diferentes intervalos .....	23

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

### **Cordas duplas em intervalos de terças**

EXEMPLO 1a – Oração à Teiniaguá c. 5-6, Luiz Cosme .....	23
EXEMPLO 1b – Oração à Teiniaguá c. 10-11, Luiz Cosme .....	24
EXEMPLO 1c – Mãe D'agua Canta c. 15-18, Luiz Cosme .....	24
EXEMPLO 1d – Brincando de pegar c. 32, Luiz Cosme .....	24
EXEMPLO 1e – Brincando de pegar c. 38, Luiz Cosme .....	24
EXEMPLO 1f – Polonaise Brillante Op.21, H. Wieniawski .....	25
EXEMPLO 1g – Légende Op.17, H. Wieniawski .....	25
EXEMPLO 1h – Ao Pé da Fogueira, Valle-Heifetz .....	25
EXEMPLO 1i – Spanish Dances nº8, Sarasate .....	25

### **Cordas duplas em intervalos de quartas e quintas**

EXEMPLO 2a – Oração à Teiniaguá c. 75-76, Luiz Cosme .....	26
EXEMPLO 2b – Brincando de Pegar c. 35, Luiz Cosme .....	26
EXEMPLO 2c – Spanish Dance, Granados-Kreisler .....	27
EXEMPLO 2d – Tambourin Chinois, Kreisler .....	27
EXEMPLO 2e – Dance Espagnole, Manuel De Falla .....	28

### **Cordas duplas em diferentes intervalos**

EXEMPLO 3a – Brincando de Pegar c. 33, Luiz cosme .....	28
EXEMPLO 3b – Brincando de pegar c. 39, Luiz Cosme .....	28
EXEMPLO 3c – Légende Op.17, H. Wieniawski .....	29
EXEMPLO 3d – Légende Op.17, H. Wieniawski .....	29

### **Cordas duplas em intervalos de oitavas**

EXEMPLO 4a – Oração à Teiniaguá c. 43-46, Luiz Cosme .....	29
EXEMPLO 4b – Légende Op.17, H. Wieniawski .....	30
EXEMPLO 4c – Les Arpèges Op.15, H. Vieuxtemps .....	30
EXEMPLO 4d – Polonaise Brillante Op.21, H. Wieniawski .....	30

### **Acordes**

EXEMPLO 5a – Brincando de Pegar c. 81-81, Luiz cosme .....	31
EXEMPLO 5b – Danse Espagnole, Manuel De Falla .....	31
EXEMPLO 5c – Syncopation, Kreisler .....	32

### **Passagens de virtuosidade**

EXEMPLO 6a – Oração à Teiniaguá c. 42, Luiz cosme .....	33
EXEMPLO 6b – Brincando de Pegar c. 8, Luiz Cosme .....	33
EXEMPLO 6c – Brincando de Pegar c. 10, Luiz Cosme .....	33
EXEMPLO 6d – Brincando de Pegar c. 23, Luiz Cosme .....	34
EXEMPLO 6e – Brincando de Pegar c. 12, Luiz Cosme .....	34
EXEMPLO 6f – Canto Popolare, E. Elgar .....	34
EXEMPLO 6g – Introduction et Rondo Capriccioso Op.28, C. Saint-Saëns .....	35
EXEMPLO 6h – Polonaise de Concert Op.4, H. Wieniawski .....	35

### **Harmônicos naturais**

EXEMPLO 7a – Brincando de Pegar c. 25, Luiz cosme .....	36
EXEMPLO 7b – Brincando de Pegar c. 43, Luiz cosme .....	36
EXEMPLO 7c – Danse Espagnole, Manuel De Falla .....	37
EXEMPLO 7d – Polonaise de Concert Op.4, H. Wieniawski .....	37
EXEMPLO 7e – Meditation de la opera “Thais”, Massenet .....	37



## **Harmônicos duplos**

EXEMPLO 8a – Brincando de pegar c. 34, Luiz Cosme .....	38
EXEMPLO 8b – Brincando de pegar c. 47, Luiz cosme .....	38
EXEMPLO 8c – Ao Pé da Fogueira, Valle-Heifetz .....	38

## **Harmônicos naturais e artificiais**

EXEMPLO 9a – Mãe D'agua Canta c. 6, Luiz Cosme .....	39
EXEMPLO 9b – Brincando de Pegar c. 26, Luiz Cosme .....	39
EXEMPLO 9c – Brincando de Pegar c. 63, Luiz Cosme .....	39
EXEMPLO 9d – Zapateado, P. Sarasate .....	39
EXEMPLO 9e – Polonaise de Concert Op.4, H. Wieniawski .....	40

## **Harmônicos artificiais**

EXEMPLO 10a – Mãe D'agua Canta c. 36-38, Luiz Cosme .....	40
EXEMPLO 10b – Polonaise de Concert Op.4, H. Wieniawski .....	40

## **Portamentos**

EXEMPLO 11a – Oração à Teiniaguá c. 2, Luiz Cosme .....	41
EXEMPLO 11b – Mãe D'agua Canta c. 17, Luiz Cosme .....	42
EXEMPLO 11c – Mãe D'agua Canta c. 35, Luiz Cosme .....	42
EXEMPLO 11d – March from “Love for Three Oranges”, Prokofiev-Heifetz .....	42
EXEMPLO 11e – Meditation de la opera “Thais”, Massenet .....	43
EXEMPLO 11f – Esterllita, Ponce-Heifetz .....	43

## ***Pizzicato***

EXEMPLO 12a – Oração à Teiniaguá c. 75, Luiz Cosme .....	44
EXEMPLO 12b – Brincando de Pegar c. 13, Luiz Cosme .....	44
EXEMPLO 12c – Brincando de Pegar c. 27-28, Luiz Cosme .....	44

EXEMPLO 12d – Brincando de Pegar c. 81-82, Luiz Cosme .....	44
EXEMPLO 12e – March from “Love for Three Oranges”, Prokofiev-Heifetz .....	45
EXEMPLO 12f – Danse Espagnole, Manuel De Falla .....	45
EXEMPLO 12g – Syncopation, Kreisler .....	45
EXEMPLO 12h – Danse Espagnole, Manuel De Falla .....	45

***Ricochet***

EXEMPLO 13a – Brincando de Pegar c. 8, Luiz Cosme .....	46
EXEMPLO 13b – Brincando de Pegar c. 23, Luiz Cosme .....	46
EXEMPLO 13c – Danse Espagnole, Manuel De Falla .....	47

***Spiccato volante***

EXEMPLO 14a – Brincando de Pegar c. 4-7, Luiz Cosme .....	47
EXEMPLO 14b – Brincando de Pegar c. 9, Luiz Cosme .....	47
EXEMPLO 14c – Brincando de Pegar c. 26, Luiz Cosme .....	48
EXEMPLO 14d – Brincando de Pegar c. 35, Luiz Cosme .....	48
EXEMPLO 14e – Schön Rosmarin, Kreisler .....	48
EXEMPLO 14f – Tambourin Chinois Op.3, Kreisler .....	48

## **RESUMO**

Este trabalho consiste de uma investigação sobre a utilização dos elementos da escrita idiomática violinística nas três peças para violino e piano de Luiz Cosme. Através da abordagem das partes de violino, o estudo proposto pretende definir as características da escrita do compositor gaúcho para este instrumento tendo como referência o repertório tradicional.

## **ABSTRACT**

Luiz Cosme, a violinist and composer from southern Brazil, wrote three pieces for violin and piano. This paper compares his violinistic writing to that found in the standard repertoire. Eventhough there is a high degree of similarity in the usage of the violin technique, these pieces have a unique personal style in a nationalistic context.

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma investigação sobre a utilização da escrita idiomática violinística nas três peças para violino e piano de Luiz Cosme visando definir, a partir da análise das partes de violino, as características da escrita do compositor para este instrumento.

As três peças para violino e piano de Luiz Cosme, *Mãe D'água Canta*, *Oração à Teiniaguá* e *Brincando de Pegar*, foram escritas nos primeiros anos da década de 1930. Nestas peças o compositor utiliza recursos violinísticos tais como cordas duplas, harmônicos naturais e artificiais, *pizzicato* de mão direita e de mão esquerda, portamentos, além de alguns golpes de arco como o *ricochet* e o *spiccato volante*. A partir da identificação destes elementos característicos da escrita violinística nas suas peças, podemos relacioná-los com o repertório tradicional, a fim de definir como Cosme utilizou a escrita idiomática violinística em suas peças, seja ela de forma conservadora ou de vanguarda.

Para que se mantenha coerência, o repertório tradicional que servirá de base para este estudo será o repertório tradicional do gênero de “peças curtas” ou “peças de concerto” escritas para violino e piano, não sendo consideradas aqui as sonatas, concertos, nem mesmo obras de música de câmara que incluam o violino.

Existe neste gênero do repertório tradicional do violino inúmeras peças, muitas delas escritas por compositores violinistas como no caso de Cosme, que apresentam em comum elementos da escrita idiomática do instrumento. Alguns deles como Fritz Kreisler, Pablo de Sarasate, Henri Wieniawski, Henri Vieuxtemps e Jacha Heifetz deixaram um verdadeiro legado no que diz respeito às obras idiomáticas do repertório violinístico, as quais serão tratadas neste estudo como ponto de referência. Da mesma forma, peças escritas por

compositores não violinistas mas que apresentem uma linguagem idiomática ao violino também serão consideradas como referência.

O estudo está organizado em duas partes. Na primeira parte são apresentados aspectos analíticos gerais de cada uma das três peças para violino e piano com a finalidade de traçar um mapeamento da sua estrutura. Na segunda parte são discutidos aspectos da escrita violinística de Cosme relacionando-a com o repertório tradicional.

## 1.1 Luiz Cosme

Luiz Cosme nasceu em Porto Alegre em 9 de março de 1908.

Vindo de uma família na qual todos os irmãos seguiram pelo caminho das artes, dedicou-se ao estudo do violino, à composição musical e à musicologia. Seus estudos iniciais foram feitos no Conservatório de Porto Alegre (atual Departamento de Música da UFRGS), onde teve aulas de violino, com Oscar Simm, e de harmonia, com Assuero Garritano.

Foi o primeiro violino do Quarteto de Cordas Henrique Oswald, o qual também integravam seu irmão Sotero Cosme (violino), Radamés Gnattali (viola) e Carlos Kromer (violoncelo); e um dos criadores do Trio Schumann de Porto Alegre.

Em 1927, Luiz Cosme embarcou para os Estados Unidos, após ter sido contemplado com uma bolsa de estudos em um concurso. Por dois anos frequentou o Conservatório de Cincinnati, Ohio, onde foi discípulo de Robert Perutz (violino) e Wladimir Bakaleinikov (composição). Antes de retornar ao Brasil, Cosme ainda passou quatro meses em Paris, onde teve a oportunidade de travar contato com a vanguarda musical da capital francesa.

De volta a Porto Alegre, trabalhou como professor no Instituto Musical e no Colégio Americano desta cidade.

Pertencente à mesma geração dos músicos gaúchos Radamés Gnattali e Armando Albuquerque, em 1932 transferiu sua residência para o Rio de Janeiro, criando raízes profissionais na então capital da república. Trabalhou no Instituto Nacional do Livro, na Biblioteca Experimental Castro Alves e na Rádio MEC.

Sobre sua experiência na Rádio MEC, o poeta Manuel Bandeira salientou que gostava de ouvir rádio "em primeiro lugar para ouvir os programas de boa música (os melhores são os do meu velho amigo Luiz Cosme), e por isso freqüento as ondas da Rádio Ministério da Educação" (H. P. De Manuel Bandeira, 1953).

Luiz Cosme também manteve contatos com o Grupo Música Viva liderado por Koellreuter na década de 1940.

Foi eleito membro da Academia Brasileira de Música por ocasião da sua fundação em 1945. A partir de 1951 Luiz Cosme não mais compôs, abalado por uma enfermidade que o impediu de continuar sua produção musical como compositor.

Na musicologia tornou-se conhecido também como ensaísta. Nesta área, sua produção é bastante vasta, constando de sete livros e quase setenta artigos sobre música e assuntos relacionados. "É a partir desses ensaios e artigos que se pode conhecer alguns aspectos do pensamento musical do compositor" (MATTOS, 2000, p. 290).

Veio a falecer no Rio de Janeiro em 17 de julho de 1965.



## 1.2 Suas Obras Musicais

A produção musical de Luiz Cosme não é extensa, toda ela foi composta entre as décadas de 1930 e 1950. "Como Duprac, o músico gaúcho destruiu, sem piedade, as composições que não lhe agradavam *in totum*" (MARIZ, 2000, p. 277).

Segundo MATTOS (1997, p. 4), "Da produção de Cosme como compositor, são destacadas as obras *Sacy Pererê*, para piano (1930); *Quarteto de cordas nº1* (1933); *Salamanca do Jarau*, bailado para orquestra (1935); *O Lambe-Lambe*, bailado para orquestra (1946); *Três Manchas Gaúchas*, para mezzo soprano e piano (1947); *Novena à Senhora da graça*, para bailarina, narrador, quarteto de cordas e piano (1950)."

Nas suas composições, Cosme procurou manter sempre acesa sua inquietação criativa em busca de novas soluções, pois a música moderna precisaria de novos processos que "correspondem a uma real necessidade de traduzir os seus sentimentos musicais, o que é evidente a qualquer músico de mentalidade ampla" (COSME, 1952, p. 38). Se a música produzida por novos músicos é diferente da prática anterior, tal "necessidade provém do fato de serem homens diferentes dos seus antepassados" (COSME, 1961, p. 19).

Aliada a esta inquietação criativa, junta-se o rigor técnico que permeia toda a sua obra. Para Cosme, "o compositor deve estar familiarizado com todas as escolas de música, desenvolver a riqueza de suas fantasias e idéias, empenhando-se constantemente em renovar os meios de expressão, pois todas as diferentes fases através das quais a técnica passou, ou passa, devem enriquecer a nossa atual linguagem musical" (COSME, 1952, p. 41).

Tais acepções universais não implicam que a música de Luiz Cosme não esteja de forma alguma engajada com os temas locais, muito pelo contrário. Mitos e personagens locais permeiam suas principais obras, como a *Salamanca do Jarau* e *O Lambe-Lambe*. De fato, não há em Cosme "incompatibilidade entre o moderno e o perene, entre o internacional e o local.

Assim, por um momento este compositor desmente aqueles outros que, alguns por suas próprias limitações, aderiram sem questionamentos ao jargão nacionalizante" (CHAVES, 1993, p. 35-36).

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

O estudo sobre a utilização dos aspectos da escrita idiomática violinística de Luiz Cosme em suas peças para violino e piano inicia a partir da definição dos elementos que caracterizam a escrita idiomática violinística propriamente dita.

De acordo com Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, a definição da palavra *idiomático* é: “[Do gr. *Idiomatikós*, “particular”, “especial”.] *Adj.* Relativo a, ou próprio de um idioma.”

Ao transpormos este conceito para o âmbito deste trabalho, podemos dizer que escrita idiomática violinística é aquela que utiliza elementos *particulares* ou *especiais* do instrumento, ou seja, *próprios* ou *relativos* à execução no violino.

Considerando que grande parte do repertório violinístico foi escrito por compositores violinistas preocupados com a realização das idéias musicais no seu instrumento, podemos dizer que os elementos encontrados com maior freqüência no repertório tradicional do violino definem o seu vocabulário idiomático.

Um outro caminho para definirmos o que é o idiomático ao violino são os tratados sobre a sua técnica, que abordam de maneira sistemática todos os aspectos particulares do instrumento.

Segundo FLESCH (2000, p. 24), os elementos básicos da técnica de mão esquerda do violino podem ser enumerados nos seguintes itens: escalas diatônicas simples, arpejos, terças quebradas, escalas cromáticas, escalas cromáticas em glissando, terças, oitavas dedilhadas, sextas, oitavas, décimas, trinados, harmônicos e *pizzicati*.

Com relação à técnica de mão direita, GALAMIAN (1985, p. 64), lista os padrões de arcadas comuns na técnica violinística. São eles, o *legato*, o *detaché*, o *martelé*, o *collé*, o *spiccato*, o *sautillé*, o *staccato*, o *spiccato volante* e o *ricochet*.

Para realizar a investigação sobre a utilização da escrita violinística de Cosme nas suas peças para violino e piano, este estudo vai se apoiar no trabalho: “*Ousadia e Convenção no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri*” do Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga, no qual o autor discute a questão da escrita violinística.

Igualmente, os tratados sobre orquestração de Samuel Adler, Kent Kennan e Walter Piston configuram aqui uma importante fonte de pesquisa, uma vez que tratam diretamente das possibilidades específicas de cada instrumento musical.

Por último, nas questões em que os aspectos específicos da técnica do violino demonstrarem alguma relevância, este estudo também vai se apoiar nas obras de dois grandes violinistas e pedagogos, Carl Flesch e Ivan Galamian.

Uma vez feito isso, podemos então traçar o perfil da escrita violinística de Cosme buscando relacioná-la com o repertório tradicional.

### 3 ASPECTOS ANALÍTICOS GERAIS

#### 3.1 Mãe D'água Canta

Para violino e piano, composta em 1931 e dedicada ao violinista Oscar Borgeth, esta peça teve sua primeira audição em 19 de setembro de 1935, em Porto Alegre, por Carlos Barone.

De caráter calmo e meditativo, esta peça escrita com a armadura de Dó sustenido menor, possui 38 compassos e apresenta na sua macroestrutura três seções: *Lento. (Calmoso)* – *Pouco mais vivo* – *Tempo I*, das quais a primeira e a última utilizam o mesmo material temático formando assim uma estrutura que chamaremos de A-B-A'.

A seção A, *Lento (Calmoso)*, compassos 1 ao 9, apresenta na parte do piano um ostinato em ritmo sincopado, com acordes na sua maioria construídos principalmente através da sobreposição de terças, sobre o qual surge uma melodia de caráter melancólico na parte do violino.

Figura 1: Compassos 1 – 3. Ritmo sincopado no piano e linha *cantabile* no violino.

The image shows the first three measures of the piece 'Mãe D'água Canta' for Violin and Piano. The key signature is D minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The piano part consists of a syncopated ostinato in the right hand, primarily using triads, and a steady accompaniment in the left hand. The violin part features a melodic line with a triplet in measure 3. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

A melodia do violino é apresentada três vezes nesta seção. Na primeira vez o tema é apresentado num registro médio, a segunda é uma repetição da primeira, porém, numa oitava mais aguda e a terceira aparece como uma variação das antecedentes.

O clima criado a partir do ostinato na parte do piano é de sonho e mistério, e a alternância entre o ritmo sincopado e o ritmo de quiáltera na linha melódica do violino, bem como o uso dos harmônicos, reforça esta idéia.

É interessante notar como essa alternância entre o ritmo sincopado e o ritmo de quiáltera também ocorrerá mais tarde na parte do piano.

A seção central, ou seção B, *Pouco mais vivo*, compassos 10 ao 27, apresenta um caráter mais animado em relação à primeira seção. Aqui o violino apresenta um novo material melódico, o qual se sobrepõe ao ostinato do piano que passa a apresentar a alternância rítmica síncope-quiáltera anteriormente apresentada na parte do violino.

Figura 2: Compassos 10 – 13. Ostinato síncope-quiáltera no piano e novo tema no violino.

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 10-13, titled "Pouco mais vivo". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The Violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 10, a half note in measure 11, and a triplet of eighth notes in measure 12. The Piano part features a complex rhythmic pattern with a triplet of eighth notes in measure 10, a half note in measure 11, and a triplet of eighth notes in measure 12. The score is marked with *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The title "Pouco mais vivo" is written above the Violin staff.

É nesta seção que ocorre o clímax da música. Através do uso de cordas dobradas em intervalos de terças na parte do violino, o compositor conduz ao ponto de maior tensão da peça (c. 19 ao 24), chegando a um fortíssimo num registro agudo do violino (compasso 22).

Paralelamente à linha melódica do violino, a partir do compasso 19 na parte do piano podemos observar um adensamento provocado pela sucessão de arpejos em ritmo de fusas, acalmando apenas no compasso 24.

Figura 3: Compassos 19 – 23.

The image displays a musical score for Violin and Piano, covering measures 19 through 23. The score is written in treble clef for the Violin and grand staff (treble and bass clefs) for the Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The Violin part features a melodic line with a long slur over measures 19-22, reaching a fortissimo (ff) dynamic in measure 22. The Piano part consists of a dense texture of arpeggiated chords in a fusa (sixteenth-note) rhythm, with a fortissimo (ff) dynamic. The score is divided into four systems, each containing the Violin and Piano parts. The first system shows measures 19-20, the second shows measures 21-22, the third shows measures 23-24, and the fourth shows measures 25-26. The Piano part ends with a final chord in measure 24.

Na terceira e última seção, *Tempo I*, compassos 28 ao 38, o material apresentado na primeira seção é reexposto, retornando o ostinato em ritmo sincopado na parte do piano e recapitulando a mesma melodia melancólica na parte do violino, concluindo assim a peça.



### 3.2 Oração à Teiniaguá

Escrita para violino e piano em 1932 e dedicada ao violinista Romeu Ghipsman, esta peça teve sua primeira audição em 30 de abril de 1935, no Rio de Janeiro, por Oscar Borgeth e Radamés Gnattali.

Possui 76 compassos e em sua macroestrutura podemos destacar quatro grandes seções: *Lento* – *Gracioso* – *Mais Calmo* – *Tempo I*. Destas quatro seções, a primeira e a última utilizam o mesmo material temático, enquanto que as duas seções centrais utilizam materiais independentes, formando assim uma estrutura que chamaremos de A-B-C-A’.

A primeira seção, ou seção A, *Lento*, compassos 1 – 14, possui um caráter lento e meditativo, quase recitativo, e apresenta na parte do violino o tema de Teiniaguá, personagem do conto “*A Salamanda do Jarau*” de Simões Lopes Neto musicado por Luiz Cosme na *Lenda-Bailado* de mesmo título.

Figura 4: Compassos 1 – 7. Tema de Teiniaguá na linha do violino.

Esta seção pode ser dividida em duas partes: A1 e A2.

Em A1, compassos 1 ao 7, o tema de Teiniaguá é apresentado na parte do violino acompanhado por um pedal em oitava na região grave do piano.

Em A2, compassos 8 ao 11, o material utilizado é uma variação do tema de Teiniaguá uma quinta acima, enquanto que na parte do piano, o acompanhamento é feito através de uma estrutura cordal baseada principalmente no intervalo de quinta.

Com relação à simetria fraseológica, a seção A apresenta duas frases assimétricas, o que fica evidenciado na constante mudança de compasso.

É interessante também notar nesta seção a importância do intervalo de terça na construção do tema de Teiniaguá. Este intervalo é o motivo principal deste tema e vai permear toda a peça ora em sentido ascendente, ora em sentido descendente, ou ainda, melodicamente ou simultaneamente.

Os compassos que se estendem do 12 ao 14, apresentam uma pequena ligação para a nova seção.

Figura 5: Compassos 15 – 22. Ostinato no piano e novo tema no violino.

The image displays a musical score for Violin and Piano, covering measures 15 to 22. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Piano part features a prominent ostinato in the bass register, marked 'p' (piano) and 'gracioso (em um)'. The Violin part plays a new theme. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A seção B, *Gracioso*, compassos 15 – 32, possui um caráter mais vivo em relação à seção anterior. Diferentemente da seção A, o material utilizado no piano é um ostinato em compasso ternário, no qual o terceiro tempo é evidenciado através do uso de arpejos em ritmo de fusas, proporcionando desta forma uma sensação de movimento contínuo.

Paralelamente, é apresentado no violino um novo material melódico. Aqui o intervalo de terça está presente novamente na construção melódica, culminando com a nítida inversão do início do tema de Teiniaguá no compasso 29. Na parte do piano, este intervalo de terça aparece claramente nos compassos 20, 21, 22, 28 e 29 ora na forma ascendente, ora simultâneo, ora na forma descendente.

Os compassos que se estendem do 31 ao 32 apresentam uma pequena ligação para a seção C.

Na seção C, *Mais Calmo*, compassos 33 – 65, retoma o caráter mais calmo e meditativo da seção A.

Figura 6: Compassos 35 – 41. Terceiro tema do violino.

The image displays a musical score for Violin and Piano, measures 35-41. The score is in 3/8 time and D major. The Violin part is marked "bem cantado" and features a melodic line with a slur over measures 35-41. The Piano part is marked "mais calmo" and features a rhythmic ostinato of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The score is divided into two systems, each with a Violin staff and a Piano grand staff.

Esta seção pode ser dividida em três partes: C1, C2 e C3.

Em C1, compassos 33 ao 42, é apresentado na parte do violino um novo material melódico, enquanto que na parte do piano o acompanhamento ostinato aparece desta vez em arpejos em ritmo de colcheias, contrastando desta maneira com o caráter mais vivo da seção anterior.

Em C2, compassos 43 ao 54, ocorre o clímax da peça com o retorno do tema de Teiniaguá na parte do violino, porém desta vez em oitavas e em aumento rítmica. Na parte do piano ocorre um adensamento na textura provocado pelo uso do ritmo de semicolcheias nos arpejos. O intervalo de terça está presente novamente, na parte do violino, no tema de Teiniaguá e nos compassos que seguem do 47 ao 53. Na parte do piano, a ocorrência do intervalo de terça aparece nos compassos 49 – 50 e 53 – 54.

Em C3, compassos 55 ao 61, é reapresentado na parte do violino o mesmo material melódico de C1 e na parte do piano retorna o acompanhamento ostinato de arpejos em ritmo de colcheias. O intervalo de terça aparece novamente nos compassos 59 ao 61 na parte do violino.

Os compassos que se estendem do 62 ao 65 apresentam uma pequena ligação para a próxima seção.

Na última seção (A'), *Tempo I*, compassos 66 – 76, o material apresentado na primeira seção (A) é reexposto, porém, desta vez com uma maior densidade harmônica na parte do piano o que fica evidenciado com a seqüência de acordes de cinco sons, concluindo assim a peça.

Cumpramos ressaltar que embora tenha sido escrita com a armadura de fá sustenido menor, há um caráter eminentemente modal presente nesta peça.

### 3.3 Brincando de Pegar

Escrita em 1934 e dedicada ao irmão de Luiz Cosme, Walter Cosme, esta peça é uma transcrição para violino e piano da peça *Dança do Fogareiro* de 1931, para piano, também de Luiz Cosme. *Brincando de Pegar* teve sua primeira audição em 30 de abril de 1935 no Rio de Janeiro por Oscar Borgheth e Radamés Gnattali.

De caráter *giocoso*, esta peça escrita na tonalidade de Sol bemol maior, possui 84 compassos e apresenta em sua macroestrutura três grandes seções: *Vivo – Lento – Tempo I*, das quais a primeira e a última utilizam o mesmo material temático formando assim uma estrutura que chamaremos de A-B-A'.

A primeira seção, ou seção A, *Vivo*, em Sol bemol maior, compassos 1 ao 31, possui um caráter rítmico. Apresenta um material usado em imitação entre o piano e o violino, como numa brincadeira de pegar. Nesta seção, o uso de arpejos em diferentes configurações e, na parte do violino, efeitos como o *pizzicato* e o *ricochet* são freqüentes, reforçando o caráter *giocoso* da peça.

Figura 7: Compassos 3 – 6. Imitação piano e violino.

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 3 through 6. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The Violin part is written on a single staff. It begins with a whole rest in measure 3. In measure 4, it plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4. In measure 5, it plays sixteenth notes G4, A4, Bb4, and C5. In measure 6, it plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4. The Piano part is written on two staves. In measure 3, it plays a chord of G4, Bb4, and D5. In measure 4, it plays a chord of G4, Bb4, and D5. In measure 5, it plays a chord of G4, Bb4, and D5. In measure 6, it plays a chord of G4, Bb4, and D5. Dynamics include *mf* and *f*. Tempo markings are *a tempo* and *afobando*. There are accents and a *8va* marking in the piano part.

Esta seção pode ser dividida em duas partes: A1, compassos 1 ao 15 e A2, compassos 16 ao 31. Os compassos 1 e 2 apresentam uma pequena introdução na parte do piano. Em

ambas as partes, A1 e A2, o material melódico é sempre apresentado primeiramente na parte do piano sendo imitado em seguida pelo violino.

A segunda seção (B), *Lento*, compassos 32 ao 52, de caráter mais lírico, apresenta materiais independentes nos dois instrumentos. Nesta seção o compositor dá um tratamento especial às cordas dobradas na parte do violino e utiliza constantemente o ritmo sincopado na parte do piano.

Figura 8: Compassos 32 – 34. Cordas dobradas no violino e ritmo sincopado no piano.

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 32-34. The Violin part is marked 'lento' and 'mf', showing double strings. The Piano part is marked 'lento' and 'p', showing a syncopated rhythm. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#).

Esta seção pode ser dividida em três partes: B1, B2 e B3.

Em B1, compassos 32 ao 37, um novo tema de caráter mais calmo é apresentado na parte do violino e em seguida no compasso 35 o tema inicial da peça, de caráter vivo, é reapresentado, desta vez em quartas paralelas.

Em B2, compassos 38 ao 44, retorna o tema de caráter mais lírico, desta vez dando continuidade à nova melodia.

Em B3, compassos 45 ao 52, o mesmo material de B2 é apresentado mas com uma leve alteração no final.

Na terceira seção (A'), *Tempo I*, compassos 53 ao 84, o material apresentado na primeira seção é reexposto, retornando desta maneira o caráter rítmico, com o mesmo material temático em imitação nos dois instrumentos.

Esta seção também pode ser dividida em duas partes: A'1, compassos 53 ao 67 e A'2, compassos 68 ao 84. Os compassos 53 e 54 apresentam uma pequena introdução da volta do *Tempo I* na parte do piano.

É interessante notar nesta peça como o compositor consegue estabelecer o clima de uma brincadeira de pegar através de uma melodia simples em imitação por dois instrumentos que no decorrer da música nunca se encontram.

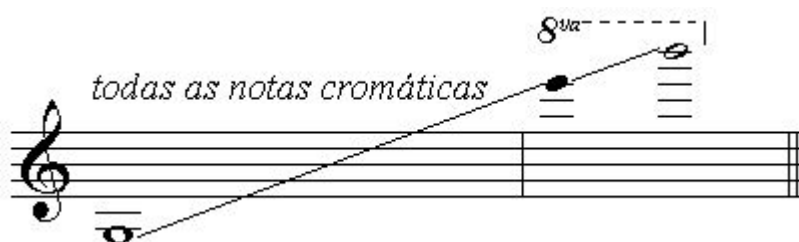
## 4 ASPECTOS DA ESCRITA IDIOMÁTICA VIOLINÍSTICA NAS PEÇAS PARA VIOLINO E PIANO DE LUIZ COSME

Um estudo sistemático da escrita idiomática para o violino deve levar em consideração alguns elementos importantes da técnica do instrumento. ALVARENGA (2000, p. 236), define os aspectos da técnica violinística em relação às idéias musicais expressas no *Segundo Concerto para Violino e Orquestra* de Camargo Guarnieri em quatro categorias de procedimentos: 1 - âmbito, 2 - cordas múltiplas, 3 - passagens de virtuosidade e 4 - efeitos especiais. Estas categorias se mostraram apropriadas ao estudo sobre a utilização da escrita violinística nas peças de Luiz Cosme e portanto foram utilizadas no presente trabalho como modelo para se traçar um paralelo com a escrita tradicional.

### 4.1 Âmbito

A primeira categoria, o âmbito, é a extensão registral do instrumento. Segundo ADLER (1982, p. 51), o âmbito do violino na prática orquestral se estende do sol-3 (4ª corda solta) ao mi-7, porém no repertório solo ou em música de câmara é possível estender o registro até o si-7, como mostra a figura 9.

Figura 9: Extensão registral do violino.





A respeito do âmbito, ALVARENGA (2000, p. 236) faz o seguinte comentário, “Dadas as características do instrumento, o registro agudo tem sido sistematicamente favorecido em um grande número de passagens em todos os concertos mais conhecidos e tocados.”

No entanto, ao observar o extenso repertório de “peças curtas” para violino e piano, constata-se que um número significativo destas peças apresentam caráter *cantabile* em que predomina o registro médio.

As peças para violino e piano de Luiz Cosme também obedecem este padrão. Apenas a peça *Brincando de Pegar* apresenta maior contraste utilizando passagens que vão do grave ao agudo. Nela, o âmbito estende-se do sol-3 ao ré bemol-7. Já nas peças *Oração à Teiniaguá* e *Mãe D’agua Canta* o âmbito vai do si-3 ao mi-6 e fá dobrado sustenido-4 ao fá sustenido-6 respectivamente, como pode ser visualizado na figura 10.

Figura 10: Âmbito nas três peças para violino e piano de Luiz Cosme.



## 4.2 Cordas múltiplas

A segunda categoria proposta por Alvarenga é a das cordas múltiplas. Esta categoria consiste na execução de intervalos de uníssono, segundas, terças, quartas, quintas, sextas,

sétimas, oitavas e décimas com o uso de duas, três ou até quatro cordas do instrumento soando simultaneamente.

Segundo KENNAN (1970, p. 13), “...as sextas (intervalos de) são provavelmente as cordas duplas mais simples. As oitavas, quintas e quartas, apresentam um certo problema de afinação, uma vez que a menor variação da afinação correta em uma das notas é mais aparente ao ouvido do que seria nos intervalos de sextas e terças, onde a relação matemática entre as notas é mais complexa.”

Para ADLER (1982, p. 55), “...é importante enfatizar que as passagens de maior dificuldade em cordas duplas são reservadas para solo e música de câmara. Na escrita orquestral somente os trechos de maior facilidade em cordas duplas são mais frequentemente usados, mais particularmente em acordes ou ainda em passagens sonoras.”

Podemos dividir as cordas múltiplas de acordo com a sua ocorrência em cordas duplas e acordes (três ou quatro cordas simultâneas).

#### **4.2.1 Cordas duplas**

O uso das cordas duplas pode ser encontrado nas três peças para violino e piano de Luiz Cosme. Na peça *Oração à Teiniaguá* a ocorrência das cordas duplas se dá principalmente em intervalos de terças e oitavas. A peça *Brincando de Pegar* é a que apresenta a maior variedade de intervalos em cordas duplas, com intervalos de terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas. A peça *Mãe d'água Canta* apresenta apenas o uso de cordas duplas em intervalos de terças.

A incidência do uso das cordas duplas em diferentes intervalos nas três peças para violino e piano de Luiz Cosme pode ser melhor visualizada na figura 11.

Figura 11: Utilização de cordas duplas em diferentes intervalos.

Intervalos:	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>
Oração à Teiniaguá						
Mãe D'água Canta						
Brincando de Pegar						

#### 4.2.1.1 Cordas duplas em intervalos de terças

A cordas duplas em intervalos de terças nas peças para violino e piano de Luiz Cosme são utilizadas com diferentes funções e se apresentam predominantemente em movimento paralelo.

Nas peças *Oração à Teiniaguá* e *Mãe D'água Canta*, as terças são utilizadas com o intuito de sublinhar o contorno melódico de algumas passagens. Enquanto em *Oração à Teiniaguá* as terças aparecem sublinhando pequenos fragmentos da linha melódica (exemplos 1a e 1b), em *Mãe D'água Canta*, Cosme enriquece pelo uso das terças uma melodia apresentada anteriormente em sons simples, proporcionando desta maneira uma maior dramaticidade à passagem musical (exemplo 1c).

Cosme também utiliza os intervalos de terças como elemento de virtuosismo combinando-os com intervalos de sextas, isto pode ser observado na peça *Brincando de Pegar* (exemplos 1d e 1e).

Exemplo 1a: *Oração à Teiniaguá* c. 5-6 (idem c. 69-70)



Exemplo 1b: Oração à Teiniaguá c. 10-11 (idem c. 59-61, 73-74)



Exemplo 1c: Mãe D'agua Canta c. 15-18



Exemplo 1d: Brincando de Pegar c. 32



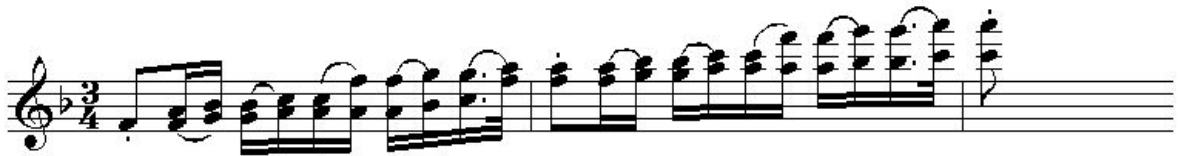
Exemplo 1e: Brincando de Pegar c. 38 (idem c. 45)



No repertório tradicional, o uso de terças em movimento paralelo com diferentes funções também é muito freqüente. Na peça *Polonaise Brillante Op. 21*, Wieniawski utiliza as terças como elemento de virtuosismo combinadas com outros intervalos tal como Cosme em *Brincando de Pegar* (exemplo 1f). Já em *Légende Op. 17*, Wieniawski utiliza as terças como recurso de contorno melódico, da mesma forma que Cosme nas peças *Oração à Teiniaguá* e *Mãe D'agua canta* (exemplo 1g).

O uso das terças como elemento de contorno de uma linha melódica tal como nas peças de Cosme também pode ser encontrado nas peças *Ao pé da fogueira* de Valle-Heifetz e *Spanish Dances n° 8* de Sarasate (exemplos 1h e 1i).

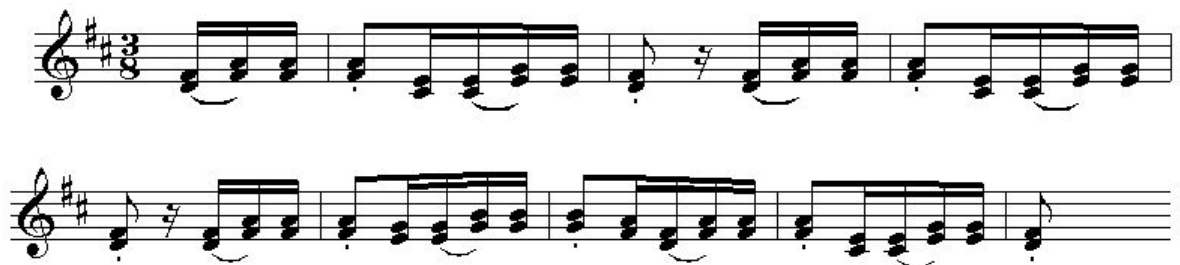
Exemplo 1f: Polonaise Brillante Op. 21, H. Wieniawski



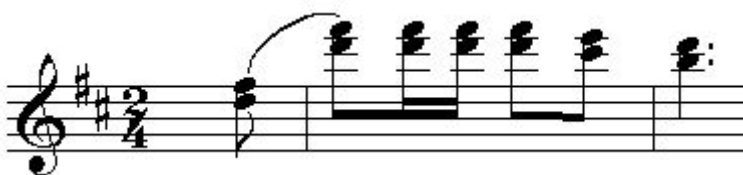
Exemplo 1g: Légende Op. 17, H. Wieniawski



Exemplo 1h: Ao pé da fogueira, Valle-Heifetz



Exemplo 1i: Spanish Dances n° 8, P. Sarasate



#### 4.2.1.2 Cordas duplas em intervalos de quartas e quintas

As cordas duplas em intervalos de quartas nas peças de Luiz Cosme são utilizadas em menor quantidade do que os intervalos de terças, e na sua maioria em intervalos justos. Há apenas uma ocorrência de cordas duplas com intervalo de quarta aumentada, como pode-se observar no exemplo 2b. Embora o violino seja afinado em quintas e, portanto, o intervalo de quinta justa seja idiomático ao instrumento, não há a sua ocorrência em nenhuma das três peças, porém, o intervalo de quinta diminuta pode ser encontrado na peça *Brincando de Pegar*, como mostra o exemplo 2b.

Cosme utiliza os intervalos de quartas com duas funções diferentes. Em *Oração à Teiniaguá*, este intervalo aparece na forma de um pedal sobre o qual o compositor conclui a peça com um *pizzicato* de mão esquerda (exemplo 2a). Enquanto que na peça *Brincando de Pegar*, o uso das quartas está associado a uma função virtuosística (exemplo 2b).

Exemplo 2a: *Oração à Teiniaguá* c. 75-76



Exemplo 2b: *Brincando de Pegar* c. 35



No repertório tradicional observa-se que a ocorrência das cordas duplas em intervalos de quartas e quintas também se dá em menor quantidade, principalmente em relação aos

intervalos de terças e sextas. Geralmente essas ocorrências se apresentam em intervallos justos. Intervallos diminutos e aumentados também podem ser encontrados, porém em menor quantidade.

Com relação à sua função, observa-se que os intervallos de quartas e quintas são utilizados principalmente em passagens de caráter virtuosístico, porém, de diferentes maneiras. Em *Spanish Dance* de Granados-Kreisler, as quartas são utilizadas para enriquecer a textura harmônica (exemplo 2c). Já em *Tambourin Chinois*, Kreisler utiliza os intervallos de quartas e quintas com função timbrística, evocando a idéia da música chinesa (exemplo 2d). De Falla em *Danse Espagnole*, utiliza as quartas com função predominantemente rítmica (exemplo 2e).

A utilização do intervalo de quarta com função de pedal como no caso da peça *Oração à Teiniaguá* não é um recurso muito freqüente no repertório tradicional do gênero. No entanto, Cosme utiliza este elemento de maneira coerente e de acordo com as suas necessidades composicionais.

Exemplo 2c: Spanish Dance, Granados-Kreisler



Exemplo 2d: Tambourin Chinois, Kreisler



Exemplo 2e: Danse Espagnole, Manuel de Falla



#### 4.2.1.3 Cordas duplas em diferentes combinações de intervallos

Cordas duplas com diferentes combinações de intervallos podem ser encontradas na peça *Brincando de Pegar*, como pode-se observar nos exemplos 3a e 3b. Nessas duas ocorrências os diferentes intervallos são formados a partir da sobreposição de uma linha melódica à uma nota pedal.

Exemplo 3a: Brincando de Pegar c. 33



Exemplo 3b: Brincando de Pegar c. 39 (idem c. 46)



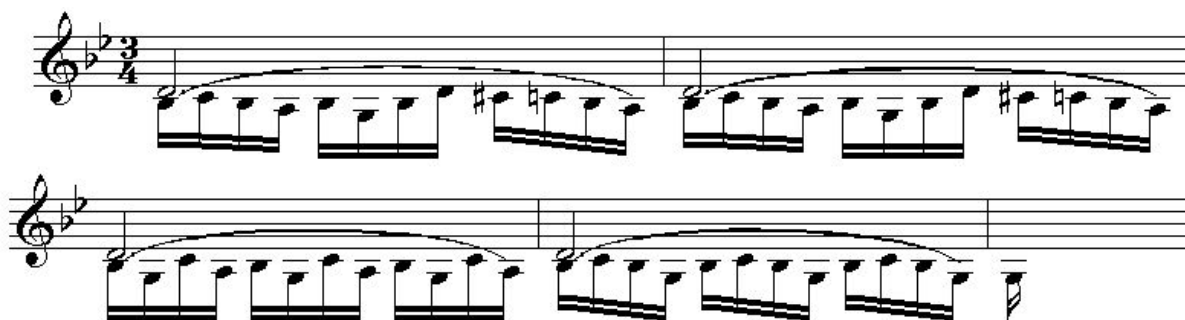
No repertório tradicional este procedimento também é freqüente, como podemos observar nos seguintes exemplos de Wieniawski.



Exemplo 3c: Légende Op. 17, H. Wieniawski



Exemplo 3d: Légende Op. 17, H. Wieniawski



#### 4.2.1.4 Cordas duplas em intervalos de oitavas

As cordas duplas em intervalos de oitavas são geralmente usadas para enfatizar o contorno melódico criando um timbre característico. Cosme utiliza este recurso para ressaltar o tema de Teiniaguá, conferindo assim maior dramaticidade à passagem musical (exemplo 4a).

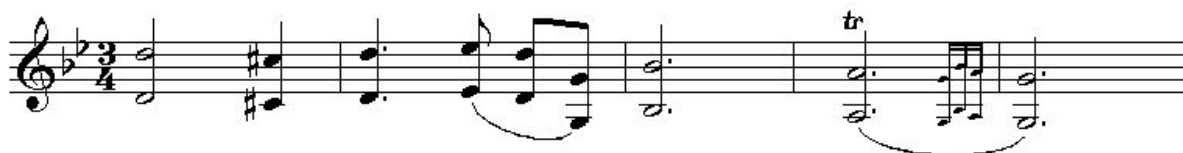
Exemplo 4a: Oração à Teiniaguá c. 43-46



No repertório tradicional este procedimento é amplamente utilizado com diferentes funções. Em *Légende Op. 17*, Wieniawski utiliza as cordas duplas em intervalos de oitava

como recurso de colorido timbrístico (exemplo 4b). Vieuxtemps em *Les Arpèges Op. 15*, utiliza as oitavas como efeito dramático tal como Cosme em *Oração à Teiniaguá* (exemplo 4c). Enquanto que na peça *Polonaise Brillante Op. 21*, Wieniawski utiliza as oitavas de forma virtuosística (exemplo 4d).

Exemplo 4b: *Légende Op. 17*, H. Wieniawski



Exemplo 4c: *Les Arpèges Op. 15*, H. Vieuxtemps



Exemplo 4d: *Polonaise Brillante Op. 21*, H. Wieniawski



#### 4.2.2 Acordes

Embora as cordas múltiplas façam parte da escrita idiomática violinística como elemento de grande ocorrência no repertório, a incidência deste recurso nas peças para violino e piano de Luiz Cosme é muito pequena. Apenas a peça *Brincando de Pegar* apresenta o uso de cordas múltiplas com acordes de quatro sons em *pizzicato* em caráter rítmico, como pode-se observar no exemplo 5a.

Exemplo 5a: *Brincando de Pegar* c. 81-82



No repertório tradicional as cordas múltiplas em acordes de três ou quatro sons podem ser encontradas em um grande número de passagens. A ocorrência deste recurso se dá principalmente em trechos onde se busca maior intensidade sonora. A ocorrência de acordes em *pizzicato*, como no exemplo de Cosme (exemplo 5a), se dá principalmente quando se busca dar colorido timbrístico diferente ou caráter rítmico a passagem musical.

A ocorrência de acordes em *pizzicato* com a mesma função utilizada por Cosme também é freqüente no repertório tradicional, como pode-se observar nos exemplos de De Falla e Kreisler (exemplos 5b e 5c).

Exemplo 5b: *Danse Espagnole*, Manuel de Falla



### Exemplo 5c: Syncopation, Kreisler



### 4.3 Passagens de virtuosidade

As passagens de virtuosidade compõem a terceira categoria. Segundo ALVARENGA (2000, p. 243), “entende-se por passagem virtuosística a ocorrência de grupos de notas sucessivas de duração semelhante ou igual tal como em escalas e arpejos e passagens corridas.”

Nas peças para violino e piano de Luiz Cosme, a utilização de passagens de virtuosidade ocorrem em pequenos pontos isolados e na sua maioria em configurações de arpejos ascendentes.

A peça *Brincando de Pegar* é a que apresenta maior incidência de passagens de virtuosidade principalmente em configurações de arpejo ou ainda em combinações de graus conjuntos e arpejos. Embora a peça *Oração à Teiniaguá* apresente um trecho em configuração escalar ascendente típico de passagens virtuosísticas, por apresentar um caráter lento e meditativo, não caracteriza-se como passagem de virtuosidade mas sim como uma grande anacruse ao tema de Teiniaguá (exemplo 6a). A peça *Mãe D'água Canta* não apresenta passagens de virtuosidade.

Com relação aos arpejos, podemos destacar dois tipos, os triádicos e os mistos. Os triádicos obedecem à ordem natural da tríade, enquanto que os mistos apresentam uma

figuração mesclada entre notas sucessivas e intercaladas. Na peça *Brincando de Pegar* o compositor utiliza estes dois tipos de arpejos em toda a peça.

Cosme utiliza os arpejos mistos sempre com a mesma configuração, ora numa oitava mais grave, ora numa oitava mais aguda (exemplos 6b e 6c). Em outro caso, o compositor altera a nota de chegada do arpejo confundindo o ouvinte, o que provavelmente é resultado do caráter de “brincadeira” explícito na peça (exemplo 6d).

Os arpejos triádicos utilizados por Cosme em *Brincando de Pegar* possuem uma configuração ascendente de quatro oitavas e ocorrem sempre da mesma maneira como elemento de puro virtuosismo (exemplo 6e).

Exemplo 6a: Oração à Teiniaguá c. 42



Exemplo 6b: Brincando de Pegar c. 8 (idem c. 75)



Exemplo 6c: Brincando de Pegar c. 10 (idem c. 77)



Exemplo 6d: Brincando de Pegar c. 23 (idem c. 60)



Exemplo 6e: Brincando de Pegar c. 12 (idem c. 56, 79)



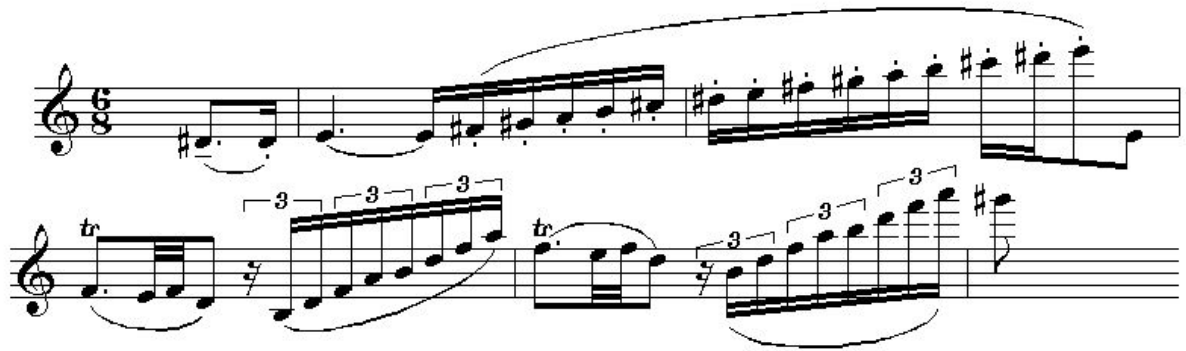
No repertório tradicional a ocorrência de passagens virtuosísticas é freqüente, tanto em configurações escalares quanto em arpejos. Grandes anacruses em configuração escalar ascendente como a utilizada por Cosme em *Oração à Teiniaguá* também são comuns, como na peça *Canto Popolare* de Elgar (exemplo 6f).

Os arpejos ascendentes são bastante freqüentes no repertório tradicional, principalmente os triádicos. Na peça *Introduction et Rondo Capriccioso Op. 28* de Saint-Saëns, os arpejos dão leveza à passagem de maneira virtuosística, ora numa oitava mais grave, ora numa oitava mais aguda tal como Cosme em *Brincando de Pagar* (exemplo 6g). No caso de Wieniawski em *Polonaise de Concert Op. 4*, o longo arpejo ascendente em três oitavas é utilizado como elemento de puro virtuosismo da mesma forma que Cosme (exemplo 6h).

Exemplo 6f: Canto Popolare, E. Elgar



Exemplo 6g: Introduction et Rondo Capriccioso Op. 28, C. Saint-Saëns



Exemplo 6h: Polonaise de Concert Op. 4, H. Wieniawski



#### 4.4 Efeitos especiais

Os efeitos especiais constituem a quarta categoria, na qual estão incluídos recursos básicos do instrumento tais como os harmônicos naturais e artificiais, o trinado, o glissando, o *pizzicato* e arcadas como o *ricochet* e o *spiccato volante*.

##### 4.4.1 Harmônicos

Dos recursos violinísticos incluídos nesta categoria, os harmônicos são os efeitos especiais com maior ocorrência nas peças de Luiz Cosme. Podem ser de dois tipos, naturais e artificiais. Tanto um quanto o outro podem ser utilizados em sons simples ou em cordas duplas. A peça *Brincando de Pegar* é a que apresenta maior incidência do uso de harmônicos.

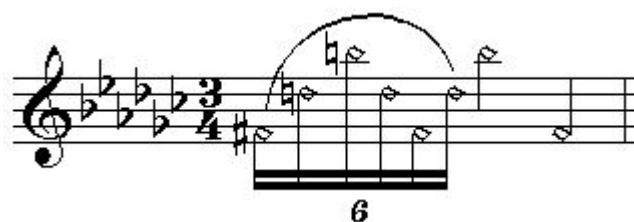
Nela podemos encontrar harmônicos naturais, artificiais e também harmônicos escritos em configurações de arpejos e em cordas duplas. A peça *Mãe D'água Canta* também utiliza harmônicos naturais e artificiais, enquanto a peça *Oração à Teiniaguá* não contém harmônicos.

A utilização dos harmônicos nas peças para violino e piano de Luiz Cosme ocorre basicamente de duas formas, passagens em harmônicos naturais ou passagens que combinam harmônicos naturais e artificiais.

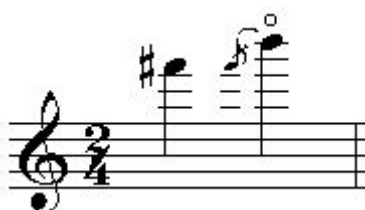
#### 4.4.1.1 Harmônicos naturais

Passagens em harmônicos naturais podem ser encontradas na peça *Brincando de Pegar*. No exemplo 7a, Cosme utiliza os harmônicos naturais numa configuração de arpejo em mudança de corda mantendo a mão esquerda em posição fixa. Já no exemplo 7b, o compositor utiliza o harmônico natural apenas em uma nota isolada, como gesto de conclusão de uma linha melódica.

Exemplo 7a: *Brincando de Pegar* c. 25 (idem c. 62)



Exemplo 7b: *Brincando de Pegar* c. 43





Passagens com harmônicos naturais, como as dos exemplos 7a e 7b, são bastante freqüentes também no repertório tradicional. De Falla e Wieniawski utilizam harmônicos naturais em configurações de arpejos com mudança de cordas e em posição fixa tal como o exemplo de Cosme (exemplos 7c e 7d). A utilização dos harmônicos naturais como efeito de leveza na conclusão de uma linha melódica também é freqüente no repertório tradicional, como é o caso de Massenet em *Meditacion de la opera "Thais"* (exemplo 7e).

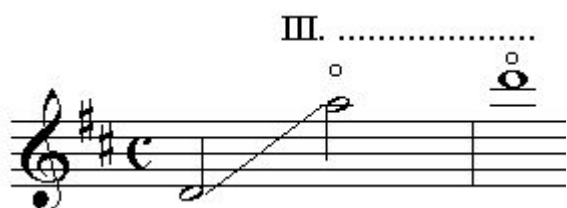
Exemplo 7c: Danse Espagnole, Manuel de Falla



Exemplo 7d: Polonaise de Concert Op. 4, H. Wieniawski



Exemplo 7e: Meditacion de la opera "Thais", Massenet



#### 4.4.1.2 Harmônicos duplos

Luiz Cosme utiliza os harmônicos duplos apenas na peça *Brincando de pegar* em duas ocasiões através da sobreposição de dois harmônicos naturais (exemplos 8a e 8b).

Exemplo 8a: Brincando de Pegar c. 34 (idem c. 44)



Exemplo 8b: Brincando de Pegar c. 47



Embora os harmônicos duplos não sejam um recurso amplamente utilizado neste gênero do repertório tradicional, a sua ocorrência pode ser encontrada em algumas peças, como em *Ao Pé da Fogueira* de Valle-Heifetz (exemplo 8c). Neste exemplo os harmônicos duplos também são constituídos pela sobreposição de dois harmônicos naturais.

Exemplo 8c: Ao Pé da Fogueira, Valle-Heifetz



#### 4.4.1.3 Harmônicos naturais e artificiais

A utilização de passagens em que há a combinação de harmônicos naturais e harmônicos artificiais pode ser encontrada nas peças *Mãe D'água Canta* e *Brincando de Pegar* (exemplos 9a, 9b e 9c). Cosme sempre que possível procura adequar a escrita destes trechos em harmônicos para serem executados em posição fixa , proporcionando assim maior conforto ao intérprete.

Exemplo 9a: Mãe D'água Canta c. 6 (idem c. 33)



Exemplo 9b: Brincando de Pegar c. 26

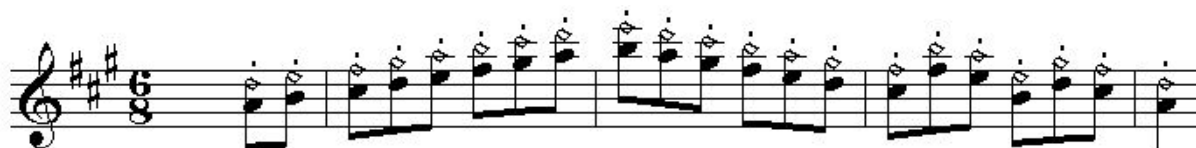


Exemplo 9c: Brincando de Pegar c. 63



Ao contrário dos harmônicos duplos, no repertório tradicional a ocorrência de passagens que combinam harmônicos naturais e artificiais é bastante freqüente. É o caso de Wieniawski em *Polonaise de Concert Op. 4* e Sarasate em *Zapateado* (exemplos 9d e 9e). Enquanto Cosme se preocupa em manter os trechos em harmônicos em posição fixa, Wieniawski e Sarasate dão um tratamento mais virtuosístico às passagens com harmônicos criando maior dificuldade de execução.

Exemplo 9d: Zapateado, P. Sarasate



Exemplo 9e: Polonaise de Concert Op. 4, H. Wieniawski



#### 4.4.1.4 Harmônicos artificiais

Passagens em que somente são utilizados harmônicos artificiais não são freqüentes nas peças de Luiz Cosme. Há apenas uma ocorrência no final da peça *Mãe D'agua Canta* (exemplo 10a).

Exemplo 10a: Mãe D'agua Canta c. 36-38



Na escrita violinística tradicional passagens em harmônicos artificiais são freqüentemente utilizadas tanto em configurações virtuosísticas quanto como efeito timbrístico. Em *Polonaise de Concert Op. 4*, Wieniawski utiliza passagens em harmônicos artificiais como elemento de virtuosismo (exemplo 10b).

Exemplo 10b: Polonaise de Concert Op. 4, H. Wieniawski



#### 4.4.2 Trinados

Embora seja um efeito comum na escrita violinística, não há ocorrência de trinados nas peças para violino e piano de Luiz Cosme.

#### 4.4.3 Portamentos e Glissandos

Os glissandos podem ser de dois tipos, cromáticos e não-cromáticos. Os glissandos não-cromáticos não apresentam sons estritamente definidos entre o som de saída e o de chegada, os glissandos cromáticos devem soar como uma formação escalar de semitons. Os dois tipos são obtidos pelo escorregar do dedo na corda. Nas suas peças, Cosme utilizou apenas os glissandos não-cromáticos de pequena amplitude também chamados de portamento. A ocorrência deste efeito pode ser notada no início da peça *Oração à Teiniaguá* e também na peça *Mãe d'água Canta*.

Na peça *Oração à Teiniaguá*, o portamento de extensão de uma terça menor é utilizado com uma função vocal (exemplo 11a). Já em *Mãe D'água Canta*, o portamento é utilizado com duas funções diferentes. O primeiro, também na extensão de uma terça e em cordas duplas, é usado em função do caráter “fantástico” da peça, enquanto que o segundo, é usado como uma apogiatura expressiva (exemplos 11b e 11c).

Exemplo 11a: *Oração à Teiniaguá* c. 2 (idem c. 66)



Exemplo 11b: Em corda dupla, Mãi D'agua Canta c. 17



Exemplo 11c: Mãi D'agua Canta c. 35



No repertório tradicional o emprego de glissandos e portamentos é bastante comum. Por se tratar de um dos efeitos mais idiomáticos do violino, pode ser encontrado em um grande número de peças.

Em *March from "Love for Three Oranges"*, Prokofiev utiliza o portamento também em cordas duplas tal como Cosme em *Mãi D'agua Canta* (exemplo 11d). Massenet utiliza o portamento como efeito vocal em *Meditacion de la opera "Thais"*, da mesma forma que Cosme em *Oração à Teiniaguá* (exemplo 11e). Em *Estrellita* de Ponce-Heifetz, os portamentos estão por toda a peça sempre realçando o caráter vocal e expressivo da linha melódica (exemplo 11f).

Exemplo 11d: March from "Love for Three Oranges", Prokofiev-Heifetz



Exemplo 11e: Meditacion de la opera “Thais”, Massenet



Exemplo 11f: Estrellita, Ponce-Heifetz



#### 4.4.4 *Pizzicato*

Podem ser divididos em dois tipos, de mão esquerda e mão direita. A utilização do *pizzicato* nas peças para violino e piano de Luiz Cosme tem apresentação variada. Na peça *Brincando de Pegar*, o compositor utiliza este efeito de três maneiras diferentes. No compasso 13, Cosme combina o *pizzicato* de mão esquerda com o de mão direita (exemplo 12b). Nos compassos 27 e 28, apenas o *pizzicato* de mão direita é utilizado (exemplo 12c). Já nos compassos 81 e 82, o compositor utiliza este efeito em acordes de quatro sons (exemplo 12d).

Em *Oração à Teiniaguá*, há apenas uma ocorrência de *pizzicato* no final da peça. Neste caso específico, Cosme utiliza uma nota em *pizzicato* de mão esquerda sobre um pedal em cordas duplas, como um gesto de conclusão (exemplo 12a). A peça *Mãe D'agua Canta* não contém o uso de *pizzicato*.

Exemplo 12a: *Pizzicato* de m. e., *Oração à Teiniaguá* c. 75



Exemplo 12b: *Pizzicato* de m. e. e m. d., *Brincando de Pegar* c. 13



Exemplo 12c: *Pizzicato* de m. d., *Brincando de Pegar* c. 27 – 28



Exemplo 12d: *Pizzicato* de m. d. em acordes, *Brincando de Pegar* c. 81 – 82



No repertório tradicional o uso do *pizzicato*, tanto o de mão direita quanto o de mão esquerda, ou ainda a combinação dos dois, é bastante comum e geralmente estão associados a busca de colorido timbrístico diferente ou a passagens em caráter rítmico.



Na peça *March from “Love for Three Oranges”* de Prokofiev-Heifetz, o *pizzicato* de mão direita é utilizado numa seqüência reforçando o caráter rítmico, tal como Cosme em *Brincando de Pegar* (exemplo 12c e 12e). A combinação de *pizzicato* de mão direita com o de mão esquerda como utilizada por Cosme, pode ser encontrada também na peça *Danse Espagnole* de Manuel De Falla (exemplo 12b e 12f). Já a utilização de *pizzicato* em acordes semelhantes ao exemplo de Cosme pode ser observada nos exemplos de Kreisler e De Falla (exemplos 12d, 12g e 12h).

Exemplo 12e: *Pizzicato* de m. d. *March “Love for Three Oranges”*, Prokofiev-Heifetz



Exemplo 12f: *Pizzicato* de m. e. e m. d. *Danse Espagnole*, Manuel de Falla



Exemplo 12g: *Pizzicato* de m. d. em acordes. *Syncopation*, Kreisler



Exemplo 12h: *Pizzicato* de m. d. em acordes. *Danse Espagnole*, Manuel de Falla



#### 4.4.5 Ricochet

Segundo GALAMIAN (1985, p. 81), consiste num golpe de arco no qual “...várias notas são tocadas na mesma arcada, tanto para baixo quanto para cima, através da elasticidade da vareta do arco, o que ocorre apenas com um impulso inicial.”

Somente a peça *Brincando de Pegar* apresenta a ocorrência deste efeito em configurações de arpejos ascendentes ora escritos numa oitava mais grave, ora numa oitava mais aguda, como pode-se observar nos exemplos 13a e 13b.

Exemplo 13a: *Brincando de Pegar* c. 8 (idem c. 75)



Exemplo 13b: *Brincando de Pegar* c. 23 (idem c. 60)



No repertório tradicional a ocorrência do *ricochet* não é tão freqüente quanto a ocorrência dos harmônicos ou do *pizzicato*, no entanto este golpe de arco pode ser encontrado principalmente em peças de caráter mais rítmico ou *giocoso*.

Em *Danse Espagnole*, Manuel de Falla também utiliza o *ricochet* em arpejos ascendentes e em oitavas diferentes, da mesma forma que Cosme (exemplo 13c).

Exemplo 13c: Danse Espagnole, Manuel de Falla



#### 4.4.6 Spiccato Volante

Segundo GALAMIAN (1985, p. 80), este golpe de arco consiste numa “...sucessão de *spiccatos* num só arco.” A ocorrência do *spiccato volante* pode ser encontrada somente na peça *Brincando de Pegar*. Cosme utiliza este efeito em toda extensão da peça ora em sons simples (exemplos 14a e 14b), ora em harmônicos (exemplo 14c), ou ainda em cordas duplas (exemplo 14d).

Exemplo 14a: Brincando de Pegar c. 4 – 7 (idem c. 71 – 74)



Exemplo 14b: Brincando de Pegar c. 9 (idem c. 76)



Exemplo 14c: Brincando de Pegar c. 26



Exemplo 14d: Brincando de Pegar c. 35



Na peça *Brincando de Pegar* de Cosme, bem como, no repertório tradicional, a utilização deste golpe de arco está geralmente associada as passagens de caráter *leggero*, tal como podemos encontrar em algumas peças de Kreisler (exemplos 14e e 14f).

Exemplo 14e: Schön Rosmarin, Kreisler



Exemplo 14f: Tambourin Chinois Op.3, Kreisler



Com relação aos efeitos especiais utilizados por Cosme em suas peças para violino e piano, pode-se observar através dos exemplos mostrados que embora o violino seja um instrumento com uma gama considerável de recursos nesta categoria, a sua utilização efetiva não é muito explorada. No entanto, a escrita violinística para este gênero “peças curtas” tende a valorizar e explorar em sua maioria o caráter mais lírico e *cantabile*, e neste sentido Cosme não foge à regra geral.

## 5 CONCLUSÃO

Ao investigar a utilização dos aspectos da escrita idiomática violinística de Luiz Cosme nas suas peças para violino e piano, este trabalho percorreu dois caminhos. O primeiro diz respeito à identificação dos elementos idiomáticos contidos nas peças de Cosme. O segundo diz respeito à maneira como Cosme utilizou esses elementos idiomáticos nas suas peças tendo como referência o repertório tradicional do gênero.

Com relação à utilização dos aspectos da escrita idiomática violinística de Luiz Cosme nas suas peças para violino e piano podemos concluir com este estudo que o compositor manteve uma postura conservadora.

Embora suas peças apresentem uma série de recursos da escrita idiomática violinística, sejam estes, as cordas duplas, harmônicos, *pizzicato*, portamentos, e golpes de arco como o *ricochet* e o *spiccato volante*, a sua utilização efetiva não foge à tradição. De maneira geral, no que se refere ao vocabulário idiomático do violino, Cosme tende a seguir os modelos pré-estabelecidos do repertório tradicional.

Em *Mãe D'água Canta* e em *Oração à Teiniaguá*, a utilização dos elementos violinísticos por Cosme limita-se principalmente às cordas duplas, harmônicos e portamentos. Isto vem de acordo com o caráter meditativo dessas peças. Em *Brincando de Pegar*, por se tratar de uma peça de caráter virtuosístico, a presença de elementos violinísticos é mais aparente. Nela o compositor utiliza arcadas virtuosísticas como o *spiccato volante* e o *ricochet*, além de recursos como o *pizzicato* de mão direita e de mão esquerda, cordas duplas, harmônicos e passagens de virtuosidade. Em ambos os casos a utilização de Cosme, embora modesta, não difere da encontrada no repertório tradicional.

Por outro lado, pode-se supor que como compositor violinista, Luiz Cosme transpunha para o papel exatamente aquilo que tinha em mente ao escrever as suas peças, utilizando os elementos idiomáticos de maneira consciente e a serviço da sua música.

Contudo, acreditamos que as três peças para violino e piano de Luiz Cosme constituem uma parcela importante do repertório brasileiro do gênero, principalmente por aliar de maneira ímpar a criatividade artística aos padrões de uma tradição violinística.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Samuel. **The study of orchestration**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1982.

ALMEIDA, José Augusto Soares de. **As quatro serestas para violino e piano de Carlos Vianna de Almeida**: um estudo técnico-interpretativo. Belo Horizonte, 2002. Dissertação de mestrado.

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. **Os 26 Prelúdios Característicos e Concertantes para Violino Só, de Flausino Valle**: Aspectos da Linguagem Musical e Violinística. Porto Alegre, 1993. Dissertação de mestrado.

\_\_\_\_\_. Ousadia e convenção no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri. **Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri**. GERLING, Cristina Capparelli (org.). Porto Alegre, n.5, p. 183-256, dez. 2000. *Série Estudos*.

BÉHAGUE, Gérard. “Luiz Cosme”. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. SADIE, Stanley, ed.. London: MacMillan Publisher Limited, 1980. Vol. 4, p. 813-814.

CHAVES, Celso Loureiro. Os manuscritos de Luiz Cosme no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS. **Em Pauta**. Porto Alegre, v. 5, n° 7, jun. 1993.

COGAN, Robert D. **Sonic design**. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1976.

COSME, Luiz. **Música e tempo**. Rio de Janeiro: Depto. de Imprensa Nacional, MEC, 1952.

\_\_\_\_\_. **Introdução à música**. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1959.

\_\_\_\_\_. **Música de câmara**. Rio de Janeiro: Depto de Imprensa Nacional, MEC, 1961.



COSME, Zilda. Cosme – panorama da sua composição musical. Separata de: **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, nº 21/22, mar.-jun. 1961.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing**. New York: Carl Fischer, Inc., 1939.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching**. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.

H. P. De Manuel Bandeira. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 17 dez. 1953.

KENNAN, Kent Wheeler. **The technique of orchestration**. Segunda edição. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1970.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MATTOS, Fernando Lewis. **A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: Análise Musical e História da Recepção Crítica**. Porto Alegre, 1997. Dissertação de mestrado.

\_\_\_\_\_. Aspectos do pensamento musical de Luís Cosme. **Anais do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. PROSSER, Elisabeth Seraphim (org.). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 289-295.

PISTON, Walter. **Orchestration**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1955.

## PARTITURAS

COSME, Luiz. **Brincando de pegar**. Para violino e piano. Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ltda., 1997. (8p.).

\_\_\_\_\_. **Mãe d'água canta**. Para violino e piano. São Paulo: Irmãos Vitale & Cia. (4p.).

\_\_\_\_\_. **Oração à Teiniaguá**. Para violino e piano. São Paulo: Irmãos Vitale & Cia. (4p.).

ELGAR, Edward. **Canto popolare**. Para violino e piano. Boca Raton: Master Music Publications, Inc. (6p.).

FALLA, Manuel de; KREISLER, Fritz. **Danse espagnole**. Para violino e piano. New York: Carl Fischer, Inc., 1954. (7p.).

GRANADOS, Enrique; KREISLER, Fritz. **Spanish dance**. Para violino e piano. New York: Charles Foley, 1943. (7p.).

KREISLER, Fritz. **Schön rosmarin**. Para violino e piano. Mainz: B. Schott's Söhne, 1938. (4p.).

\_\_\_\_\_. **Syncopation**. Para violino e piano. New York: Charles Foley, 1937. (4p.).

\_\_\_\_\_. **Tambourin chinois op. 3**. Para violino e piano. Mainz: B. Schott's Söhne, 1938. (11p.).

MASSENET, Jules. **Meditacion de la opera "Thais"**. Para violino e piano. Buenos Aires: Ricordi Americana. (6p.).

PONCE, Manuel; HEIFETZ, Jacha. **Estrellita**. Para violino e piano. New York: Carl Fischer, Inc., 1928. (5p.).

PROKOFIEV, Serge; HEIFETZ, Jacha. **March from “Love for Three Oranges”**. Para violino e piano. New York: Carl Fischer, Inc., 1939. (4p.).

SAINT-SAËNS, Camile. **Introduction et rondo capriccioso op. 28**. Para violino e piano. Buenos Aires: Ricordi Americana. (16p.).

SARASATE, Pablo de. **Spanish dances n° 8**. Para violino e piano.

\_\_\_\_\_. **Zapateado**. Para violino e piano.

VALLE, Flausino; HEIFETZ, Jacha. **Ao pé da fogueira**. Para violino e piano. New York: Carl Fischer, Inc., 1942. (4p.).

VIEUXTEMPS, Henri. **Les arpèges**. Para violino e piano. Melville: Belwin Mills Publishing Corp. (15p.).

WIENIAWSKI, Henri. **Légende op. 17**. Para violino e piano. Milwaukee: G. Schirmer, Inc., 1986. (9p.).

\_\_\_\_\_. **Polonaise brillante op. 21**. Para violino e piano. Milwaukee: G. Schirmer, Inc., 1984. (16p.).

\_\_\_\_\_. **Polonaise de concert op. 4**. Para violino e piano. New York: International Music Company, 1974. (12p.).

**ANEXO 1**

**Listagem das obras musicais de Luiz Cosme**

## ANEXO 1: LISTAGEM DAS OBRAS DE LUIZ COSME

Nos quadros a seguir, estão listadas as obras musicais de Luiz Cosme baseados no Catálogo Das Obras Musicais do compositor publicado por Zilda Cosme, sua esposa, em separata da Revista do Livro em 1961. As informações estão dispostas em colunas na seguinte ordem: ano da composição, título da obra, duração em minutos, editor e primeira audição.

### QUADRO 1: Obras para orquestra

Ano	Título	Duração (min)	Editor	Estréia
1935	A Salamanca do Jarau	20	ERGS	Rio de Janeiro, outubro de 1936, pela orquestra do Teatro Municipal, sob a regência de Heitor Villa-lobos
1936	Prelúdio	6	MS	Rio de Janeiro, em 2/5/1936, pela orquestra do Teatro Municipal, sob a regência de Henrique Spedini
1937	Idéia Fixa nº1	4	MS	
1946	O Lambe-Lambe (bailado)	8	MS	Zurique, Suíça, em 1948, sob a regência

				de Hermann Scherchen
1946	O Menino Atrasado (teatro de marionetes, texto: Cecília Meireles)	22	MS	Rio de Janeiro, em 29/12/1946, pelo Teatro de Marionetes do Instituto Pestalozzi
1948	Antígona (música incidental)			
1949	Nau Catarineta (teatro de marionetes, texto: Cecília Meireles)	20	MS	Rio de Janeiro, no Liceu Franco Brasileiro, em 1949. Apresentação da Comissão Nacional do Folclore

#### **QUADRO 2: Obras para piano**

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Duração (min)</b>	<b>Editor</b>	<b>Estréia</b>
1930	Saci-Pererê	1	EA	Porto Alegre, em 21/10/1931, por Romeu Fossati
1931	Canção do Tio Barnabé	2	ECIC	Idem
1931	Dança do Fogareiro	2	EA	Idem

**QUADRO 3: Obras para violino e piano**

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Duração (min)</b>	<b>Editor</b>	<b>Estréia</b>
1931	Mãe D'água Canta	3	IV	Porto Alegre, em 19/9/1935, por Carlos Barone
1932	Oração à Teiniaguá	3	EA	Rio de Janeiro, em 30/4/1935, por Oscar Borgerth e Radamés Gnattali

**QUADRO 4: Obras para música de câmara**

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Duração (min)</b>	<b>Editor</b>	<b>Estréia</b>
1932	Pequena Suíte, para 2 violinos, viola, violoncelo e piano	14	MS	Porto Alegre, em 19/9/1935, por Prager, Meyer, Heinitz, Weil e Aina Gnattali
1933	Quarteto nº1	24	MS	Porto Alegre, em 19/9/1935, por Meyer, Prager, Heinitz e Weil
1950	Novena à Senhora da Graça (poema de Teodomiro Tostes, para bailarina, narrador, quarteto de	26	MS	São Paulo, em maio de 1951, com o Quarteto de Cordas

	cordas e piano)			Municipal, a pianista Geni Marcondes, o narrador Sadi Cabral e a bailarina Chinita Ullmann
--	-----------------	--	--	--

**QUADRO 5: Obras para canto**

Ano	Título	Duração (min)	Editor	Estréia
1931	Acalanto (texto: Teodomiro Tostes, para soprano e piano)	2	ARGM	Porto Alegre, em 21/10/1931, por Elsa Tschoepke
1931	Aquela China (texto: Vargas Neto, para soprano e piano)	2	EA	Idem
1931	Balada para os Carreiros (texto: Augusto Meyer, para barítono e piano)	3	EA	Porto Alegre, em 21/10/1931, por Ubaldina Bicca
1932	Gauchinha (texto: Josué de Barros, para barítono e piano)	3	EA	
1932	Colonial (texto: Augusto Meyer, para barítono e piano)	2	EA	Porto Alegre, em 19/9/1935, por Elsa Tschoepke



1934	Bombo (texto: Athos D. Ferreira, para barítono, flauta, 2 clarinetes, fagote, trombone, bombo, pandeireta e 2 tamborins)	1	MV BLAM	Porto Alegre, em 19/9/1935, por Emilio Baldino
1947	Três Manchas (texto: Cecília Meireles, para mezzo soprano e piano)	6	MS	Rio de Janeiro, em outubro de 1959, por Olga Maria Schroeter
1948	Madrugada no Campo (texto: Cecília Meireles, para soprano e piano)	2	MS	Rio de Janeiro, em 1948, por Letícia de Figueiredo

#### **QUADRO 6: Obras para violoncelo e piano**

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Duração (min)</b>	<b>Editor</b>	<b>Estréia</b>
1933	Falação de Anhangá-Pitã	3	MV	

#### **QUADRO 7: Transcrições para violino e piano**

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Duração (min)</b>	<b>Editor</b>	<b>Estréia</b>
1935	Falação de Anhangá-Pitã (não encontrada)	3	MS	Rio de Janeiro
1935	Brincando de Pegar (Transcrição da Dança do Fogareiro)	2	MS	Rio de Janeiro, em 30/4/1935, por Oscar Borgerth e

				Radamés Gnattali
--	--	--	--	------------------

**QUADRO 8: Transcrições para quarteto de cordas**

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Duração (min)</b>	<b>Editor</b>	<b>Estréia</b>
1946	Dança do Fogareiro	2	MS	
1946	Mãe D'água Canta	3	MS	
1946	Oração à Teiniaguá	3	MS	

**QUADRO 9: Transcrições para orquestra**

<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Duração (min)</b>	<b>Editor</b>	<b>Estréia</b>
1937	Canção do Tio Barnabé	2	MS	
1942	Brincando de Pegar	2	MS	
1939	Oração à Teiniaguá	3	MS	Rio de Janeiro, em 23/8/1947, no Teatro Municipal, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Jaroslav Krombhole
1939	Falação de Anhangá-Pitã	3	MS	Idem

### QUADRO 10: Música para filmes

Ano	Título	Duração (min)	Editor	Estréia
1937	Maria Bonita		MS	
1949	Vento Norte		MS	

#### LEGENDA (Editores)

ARGM – Associação Rio-Grandense de Música. Porto Alegre, RS, Brasil.

ERGS – Estado do Rio Grande do Sul, edição oficial.

MV – Edição da Revista *Música Viva*, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

ECIC – Editorial Cooperativa Inter-Americana de Compositores, Montevideo, Uruguay.

IV – Irmãos Vitale & Cia., São Paulo, SP, Brasil.

EA – Edição do autor.

MS – Manuscrito.