

Sobre o desuso e o ressurgimento da viola pomposa

Zoltan Paulinyi (UNIMEM, Évora, Portugal; OSTNCS, Brasília)
Paulinyi@yahoo.com; www.Paulinyi.com

Resumo: A viola pomposa, instrumento pentacorde de origem barroca semelhante à viola de orquestra com uma corda Mi aguda acrescentada, recebeu denominações divergentes desde o final do século XVIII causando confusão com os termos "violino pomposo", "violino tenor", "violoncello da spalla" e "violoncello piccolo". Entrou em desuso provavelmente pela dispendiosa manutenção das cordas e maior esforço de manuseio, motivos que não mais justificam sua ausência das salas de concerto. Descreve-se detalhadamente uma viola pomposa de construção brasileira feita pelo *luthier* Carlos Martins del Picchia em Belo Horizonte em 2006 seguindo as informações sobre "La Parmigiana" de Guadagnini feita em 1765. Apresenta uma lista de repertório para o instrumento, na qual a produção brasileira desponta na publicação de partituras e gravações de áudio e vídeo.

Palavras-chave: viola pomposa; violino; violoncello piccolo; pentacorde; spalla.

About the viola pomposa revival

Abstract. The viola pomposa is a 5-stringed instrument of baroque origin similar to the traditional orchestral viola, with an additional high E string. It has received divergent names since the late eighteenth century, being confounded with "violino pomposo", "violino tenor", "violoncello da spalla" and even "violoncello piccolo". It never got popularity probably because of its expensive string maintenance and bigger efforts to be played, reasons which don't justify anymore its absence from the concert halls. This article describes a Brazilian viola pomposa made by Carlos Martins Del Picchia in Belo Horizonte in 2006 after Guadagnini's "La Parmigiana" (1765) and lists an international repertory for the instrument, where the Brazilian production stands out for printed scores and audio/video recordings.

Keywords: viola pomposa; violin; violoncello piccolo; 5-stringed; spalla.

1 – Introdução¹

A criatividade humana foi continuamente responsável pela invenção de instrumentos novos na busca de melhores meios de expressão sonora. Contudo, Kastner (*apud* WOODWARD, 2003, p.285) observou, em seu tratado de instrumentação de 1837, que "cada ano ainda observa a multitude destes instrumentos natimortos que desaparecem depois de algumas semanas após sua aparição². Entre os vários instrumentos exóticos inventados no período barroco, destaca-se a viola pomposa por sua característica pentacorde. O ressurgimento da viola pomposa no Brasil e a exploração de suas expandidas possibilidades técnicas tem gerado muito questionamento a respeito do instrumento. Por que a viola pomposa caiu em desuso? Por que reapareceu agora? Até que ponto pode-se aceitá-lo na tradição da literatura? É possível integrá-lo ao corpo orquestral e camerístico?

O objetivo deste artigo é mostrar a história da viola pomposa, propondo-a como um ótimo instrumento de uso contemporâneo tanto para o repertório antigo quanto para o novo. Irei mostrar as origens do desvio de sua nomenclatura, informar sobre o instrumento em atividade no Brasil e listar o repertório desenvolvido especificamente para a viola pomposa.

O instrumento estudado aqui enquadra-se na definição dada na tabela do Ex.1: pentacorde da família dos violinos já em existência em 1728, de tamanho e timbre parecido com a viola convencional, geralmente com as cordas afinadas em Dó2-Sol2-Ré3-Lá3-Mi4, considerando Dó3 como o Dó central do piano. A seguir, mostro a necessidade de cuidado ao comparar os trabalhos citados neste artigo em virtude do risco de aplicação divergente do termo "viola pomposa" a outros instrumentos.

2 – Histórico

A viola pomposa tem sido citada continuamente desde o período barroco por diversos pesquisadores. Um deles é Georges Kastner (Strasbourg 9/3/1810; Paris 19/12/1867), pedagogo que escreveu seu "*Traité général d'instrumentation*" (Tratado Geral de Instrumentação) com o objetivo de "oferecer aos jovens compositores uma obra completa, mas concisa" sobre o assunto (KASTNER *apud* WOODWARD, 2003, p.285-286). Uma importante característica do seu tratado é a abordagem de vários instrumentos em desuso na orquestra do século XIX, o que o difere do tratado de Berlioz, publicado pouco tempo depois.

Kastner definiu claramente o termo "viola pomposa":

*Viola pomposa*³: este instrumento foi inventado pelo célebre Johann Sebastian Bach. Era maior e mais alto do que a viola comum, mas se segurava na mesma posição [da viola]. Além das quatro cordas da viola, tinha ainda uma quinta corda em Mi, também chamada de quinta. Com o aperfeiçoamento do violoncello pouco a pouco e os artistas se desenvolvendo a cada dia, esqueceu-se mais facilmente a viola pomposa, que era pesada e por isso mesmo incômoda de manejar. (Kastner *apud* WOODWARD, 2003, p.66)

Já no século passado, encontramos as pesquisas de um notável estudioso inglês: Francis William Galpin (Dorchester, 25/12/1858; Richmond, Surrey, 30/12/1945), colecionador de instrumentos musicais que contribuiu com uns 60 artigos para o dicionário Grove. O *Galpin Society* foi formado no ano seguinte ao seu falecimento para prosseguir com seus trabalhos de pesquisa e divulgação.

Galpin fez um levantamento da literatura dos séculos XVIII e XIX para encontrar referências à viola pomposa e ao violoncello piccolo. GALPIN (1931, p.354) relata que o primeiro documento mencionando a viola pomposa é o *Musical Almanack* de Forkel (1782), que descreve o instrumento com dimensões um pouco maiores do que as da viola e com afinação semelhante ao violoncello com uma quinta corda aguda acrescida; tal instrumento firma-se no peito do intérprete por meio de uma fita passando pelo pescoço. Galpin, no entanto, aceita a sugestão de equivalência (ou identidade) com o termo "violoncello piccolo", iniciando um processo de divergência da nomenclatura.

Galpin (1931, p.355) menciona uma declaração de Hiller em seu *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler* de 1784, que atribui a invenção da viola pomposa a J.S. Bach, que teria encomendado vários exemplares daquele instrumento a Hoffman; e que o *Historischbiographisches Lexicon* de Gerber publicado em 1790/2 repetiu a informação de Forkel adicionando o fato de que o instrumento teria sido inventado por volta de 1724. Galpin ressalta, entretanto, que tais informações são muito tardias e que nenhum documento à época de J.S. Bach relaciona viola pomposa a Bach.

Galpin baseou-se no *Musikalisches Lexikon* de Koch publicado em 1802 para sugerir que o instrumento entrou em desuso devido às suas dimensões exageradas, mas

cita outro instrumento pentacorde do mesmo tamanho da viola, chamado de "violino pomposo". Segundo Galpin (1931, p.355), este termo foi utilizado por Petris em *Anleitung zur praktischen Musik* (1782) e por Rühlmann em seu *Geschichte der Bogeninstrumente* (1882) para a viola pomposa. Provavelmente, Galpin desconhecia o termo "viola *di spalla*" (*sic*) usado por Kastner:

*Viola da spalla*⁴: não se encontra em parte alguma a [informação da] maneira com que se afinava este instrumento; conta-se, apenas, que foi muito requisitado para acompanhar por causa de seu tom penetrante. Era suspenso por uma fita ao ombro direito, que deu ao instrumento seu nome. Deve-se presumir que a viola da spalla aproximou-se um pouco ao nosso violoncello atual porque encontra-se ainda os músicos da vila que suspendem o violoncello ao ombro direito com uma correia enquanto que nossos artistas o colocam entre os joelhos. (Kastner *apud* WOODWARD, 2003, p.72-73)

Percebe-se que o instrumento manuseado por Galpin (1931, p.356) era de outro tipo, com corda vibrante de 45 cm, impossível de afiná-lo à clave de Sol. Galpin queria determinar sua afinação com base no repertório do século XVIII escrito para a viola pomposa. Para isso, analisou duas composições de Telemann e Lidarti (citadas na seção 4.1 deste artigo) para viola pomposa, mostrando inclusive trechos das partituras. Apenas com base nessa análise de repertório, concluiu que a afinação deveria ser Ré2-Sol2-Ré3-Sol3-Dó4. Em tal análise, Galpin (1931, p.359) percebeu que a Sonata de Lidarti "soaria grotesca uma oitava abaixo", mas não se atentou ao fato de estar manuseando instrumento inadequado ao repertório estudado, possivelmente um *violoncello da spalla* ou até mesmo um *violoncello piccolo* construído por Hoffmann de Leipzig em 1731 (GALPIN, 1931, p.356).

Apenas a análise do repertório mostra-se insuficiente para uma compreensão geral do instrumento, inclusive para uma ousada definição de afinação. As reflexões de Galpin tampouco consideraram a prática musical tradicional. Agnes Kory (1994, p.125-126), por exemplo, mostra que a origem da família dos violinos foi marcada pela variedade de afinações e de número de cordas. A *accordatura*, ou muitas vezes grafado como *scordatura*, significa a afinação do encordoamento utilizado para a execução de uma obra específica. A *accordatura* era prática frequente até o período barroco, transformando o pentagrama numa espécie de tablatura, como nas sonatas dos Mistérios do Rosário de Heinrich Ignaz Franz von Biber (Liberec, batizado em 12/8/1664; Salzburgo, 3/5/1704), ou indicando as notas reais soantes, como na Pastoral de Giuseppe Tartini (Pirano, 8/4/1692; Pádua, 23/2/1770) *opus* 1. Encontramos exemplos também na literatura moderna, como no terceiro movimento de *Kontraste* de Béla Bartók (Sinnicolau Mare, 25/3/1881; Nova York, 26/9/1945).

Não obstante o divergente uso da nomenclatura, Galpin recuperou referências valiosas e importantes exemplos da literatura para prosseguirmos nos estudos. Contribuições recentes são marginalmente fornecidas pelo construtor (*luthier*) e intérprete Dmitry Badiarov (2007, p.121)⁵, que

reconhece a divergência e pouca precisão dos seguintes termos: viola pomposa, viola da spalla e violoncelo.

Badiarov também analisa um instrumento diferente ao do escopo deste artigo, correspondendo antes à descrição de Forkel publicado em 1782 (*apud* GALPIN, 1931, p.355): pentacorde, de tamanho intermediário entre viola e violoncello piccolo, amarrado ao peito ou ombro por meio de uma fita. Stowell (2001, p.177) também define viola da spalla como realmente um pequeno violoncello com número de cordas entre 4 e 6, sustentado no peito do instrumentista por uma corda por cima do ombro. Badiarov (2007, p.127) observa que essas informações contraditórias na literatura sugerem a tentativa de delineamento de distinções na nomenclatura que nunca foram solidamente estabelecidas. Ele reconhece que, desde a segunda metade do século XVII até a primeira metade do século XVIII, as obras de violoncello poderiam ser executadas em outros instrumentos à escolha das possibilidades do intérprete (BADIAROV, 2007, p.127-128). Por outro lado, sua proposta de nomenclatura (*idem*, p.132-133) não auxilia na definição do termo "viola pomposa", além de introduzir o termo *Fagottegeige* que se confunde com "viola di fagotto" anteriormente definida por Kastner (*apud* WOODWARD, 2003, p.74). Aparentemente, sua terminologia ainda

não se consolidou. Para o instrumento registrado no CD de Sigiswald Kuijken (2009), Badiarov usou o nome "viola da spalla" em 2007 talvez influenciado por Stowell (2001, p.177); já em 2009, consta no seu sítio da internet o termo "violoncello (piccolo) da spalla", o mesmo nome usado no CD de Kuijken (2009). O trabalho de Badiarov é notável pelos estudos interdisciplinares em iconografia, tradição musical, análise de partituras, construção de instrumentos e de fabricação de cordas. Diferentemente dos outros autores, nota-se uma grande força de persuasão de Badiarov semelhante ao deste artigo: a presença real do instrumento, sua utilização bem sucedida nas salas de concerto e o registro sonoro em CD como prova documental.

A viola pomposa tem reaparecido ao longo da história, mesmo sob outras denominações. Robin Stowell (2001, p.177-178) explica o desenvolvimento deste instrumento pentacorde desde a época barroca. Para Stowell, a adaptação da corda Mi na viola seria equivalente ao acréscimo da corda Dó no violino, tendo o objetivo de amenizar a dificuldade em encontrar bons violistas. Neste sentido, foram desenvolvidos a "viola alta" e o "violalin", uma viola de cinco cordas projetada por Friedrich Hillmer em Leipzig no final do século XVIII. Stowell atribui erroneamente o termo "viola di fagotto" a uma

Viola d'amore:	Viola com cordas simpáticas. Também desta família é a violetta marina, chamada de "English Violet" por Leopold Mozart. (STOWELL, 2001, p.179)
Viola di fagotto:	Da família da viola da gamba, afinada na reginação do violoncello, com 7 cordas de tripa e 16 a 20 cordas simpáticas de metal. É um nome alternativo para <i>viola bordone</i> (ou barítono). (Kastner <i>apud</i> WOODWARD, 2003, p.74)
Viola pomposa:	pentacorde, de tamanho parecido com a viola convencional, acrescida de corda aguda geralmente afinada em Mi (BROWN, 2003; Kastner <i>apud</i> WOODWARD, 2003, p.66-67). Surgiu antes de 1728 (GALPIN 1931, p.359).
Violino pomposo:	outro nome (inevitavelmente) dado à viola pomposa. (Koch <i>apud</i> GALPIN, 1931, p.355)
Violino tenor:	tetracorde apoiado sobre os joelhos, de tamanho intermediário entre violino e violoncello, de afinação uma oitava abaixo do violino. (KORY, 1994)
Violoncello da spalla:	pentacorde, um pouco maior e mais grossa do que a viola pomposa, de afinação igual ao violoncello piccolo. Amarrado ao peito por uma fita. (BADIAROV, 2009)
Viola da spalla: (BADIAROV, 2007)	Termo equivalente ao "violoncello (piccolo) da spalla". (STOWELL, 2001, p.177), (BADIAROV, 2009)
Violoncello piccolo:	um pouco menor do que o violoncello convencional, pentacorde de afinação semelhante ao violoncello, acrescida de corda aguda. (BADIAROV, 2009)
Quinton:	Instrumento de 5 cordas híbrido entre violino e viola, cujo corpo lembra o de violino. Entretanto, seu braço possui trastes. Alcançou certa popularidade no século XVIII. (STOWELL, 2001, p.177)

Ex.1 - Tabela de revisão e consolidação de nomenclatura relativa à viola pomposa e instrumentos relacionados

viola afinada na regulação do violoncelo, pois Kastner (*apud* WOODWARD, 2003, p.74) define "viola di fagotto" como da família da viola da gamba acrescida de cordas simpáticas. Para Stowell, a preocupação do século XIX era resolver o problema sonoro da viola⁶. Tal desenvolvimento científico culminou na construção da "viola alta" de Hermann Ritter pelo luthier Karl Hörlein, cujo instrumento alargava as dimensões do violino para um corpo de 48 cm e altura de 4.3 cm, incorporando a quinta corda Mi, em 1898. Segundo Stowell (2001, p.178), Hanslick escrevera favoravelmente sobre o instrumento, em uso na Orquestra de Meiningen em 1884 e no Ritter Quartet. O instrumento fora adotado por Wagner na Orquestra de Bayreuth por um curto período (ca. 1876). Stowell (2001, p.178) cita a admiração de Liszt, Rubinstein, Hans von Bülow e Felix Weingartner pelo instrumento, que não ganhou popularidade devido à enorme exigência de esforço físico pelo intérprete. Violas ainda maiores tocadas nos joelhos tiveram certa aceitação por alguns intérpretes e regentes famosos, como a "viola tenor" na New York Philharmonic Orchestra regida por Leopold Stokowski.

O Ex.1 organiza as definições coletadas sobre a viola pomposa e outros instrumentos envolvidos nessa questão de nomenclatura. A atual definição da viola pomposa é ratificada pelo artigo de Howard Mayer Brown (2003), apesar de ele não citar instrumentos existentes ou sobreviventes.

3 – Características da viola pomposa em atividade no Brasil

3.1 – Glosa biográfica sobre o luthier Carlos Martins del Picchia

Minha viola pomposa foi encomendada ao luthier Carlos Martins del Picchia em 2006 na cidade de Belo Horizonte, MG. Em entrevista realizada no dia 2 de janeiro de 2010, Carlos Martins del Picchia (São Paulo, 1967) me informou que foi introduzido à lutheria pelo seu pai, maestro, violinista e professor Moacyr Del Picchia, que possui um atelier em sua casa (Campinas, SP). Somente a partir de 1987, Carlos Del Picchia começou a se interessar seriamente pelo assunto. Com recomendação do violinista Leopold la Fosse (Springfield, MA, EUA 1928; Iowa City, EUA, 2003), realizou teste para estágio na "Bein & Fushi Inc." em Chicago (EUA) onde trabalhou com John Norwood Lee em 1989-90 sob supervisão de Ward Hansen (atualmente o responsável pela área de arcos da empresa)⁷. Naquela loja, seu trabalho foi focado na área de arcos, mas presenciou a restauração dos instrumentos mais importantes.

Carlos Del Picchia voltou ao Brasil em 1990 para trabalhar em Campinas, SP, realizando serviços para John Norwood até 1992. Naquele ano, Leopold la Fosse contou-lhe sobre a volta do luthier, *archetier* e pesquisador Andrew Dipper para Minneapolis (EUA) na loja *Claire Givens Violins*⁸. Dipper é autor dos mais importantes tratados de lutheria do século XX. Logo em 1993, Carlos Del Picchia mudou-se para Minneapolis, sendo assistente de Andrew Dipper na construção de instrumentos e arcos, e em projetos gerais de

restauração, trabalhando sob supervisão de John Vierow na restauração de arcos para a loja. Em 1995, voltou ao Brasil para se estabelecer definitivamente em Belo Horizonte, MG, onde montou atelier próprio no centro da cidade.

Carlos Del Picchia não soube me informar a bibliografia na qual se apoiou para utilizar apropriadamente o termo "viola pomposa". Afirmou tratar-se de informação recebida por tradição oral de seus professores, tanto de seu pai quanto dos norte-americanos.

3.2 – Características técnicas da viola pomposa reconstruída no Brasil

Carlos Del Picchia construiu o instrumento baseado nas fotos coloridas (em escala 1:1), mapas e informações fornecidas por Rosengard (2000, p.232-235) sobre a viola "La Parmigiana" de Giovanni Battista Guadagnini fabricada em Parma no ano de 1765. Segundo registros do leiloeiro Cozio Publishing⁹, o instrumento ficou em posse de J. & A. Beare em Londres, que emitiu o certificado de autenticidade em 15 de maio de 1959 quando se desfez da viola. A viola foi leiloadada em Londres no Christie's em 21 de junho de 1983, para cujo evento foram registradas e publicadas as fotos, mapas e informações técnicas detalhadas na construção do instrumento brasileiro. Nas fotos de Rosengard, verificamos que a viola havia sido adulterada para a montagem moderna de 4 cordas, na qual foi fechado o último furo do cravelheiro, o mais próximo à voluta.

O leiloeiro *Cozio Publishing*, cognominado *Cozio.com*, fornece as dimensões listadas nos Ex.2 e no Ex.3 à construção do instrumento.

"Fundo: madeira lisa em 2 pedaços
Tampo: de granulação regular
Voluta: madeira similar ao fundo
Verniz: vermelho-marrom
Ombro superior: 19,65 cm.
Ombro inferior: 24,5 cm.
Distância entre os Cs: 14,04 cm.
Laterais (ilhargas): figuras (padrão) médio
Comprimento do corpo: 38,1 cm."

Ex.2 – Dimensões e características da viola pomposa "La Parmigiana"¹⁰.

Fundo: 2 pedaços
Tampo: peça única
Verniz: de cor alaranjada, próxima ao caramelo.
Ombro superior: 19,8 cm.
Ombro inferior: 24,7 cm.
Distância entre os Cs: 14,5 cm.
Ilharga: 3,3 cm.
Comprimento do corpo: 38,7 cm.
Comprimento total: 63 cm.
Corda vibrante (da pestana ao cavalete): 36 cm.

Ex.3 – Características da viola pomposa brasileira.

Observo que a régua mede as dimensões diretamente no instrumento e não na projeção da foto. Isso introduz a curvatura do tampo e do fundo na medida, mas faz parte da tradição da lutheria. Fotos do tampo e fundo do instrumento são apresentadas no Ex.4; fotos de sua *voluta* são apresentadas no Ex.5.

Na construção de Del Picchia, o tampo foi feito em peça única; excepcional devido às dimensões pouco usuais. Há um selo interno no fundo onde se lê: "Carlos Del Picchia / fecit Belo Horizonte / Anno 2007 / para meu amigo Zoltan / CAU". A viola pomposa foi-me entregue no Natal de 2006, mas o selo foi colado apenas no ano seguinte. Del Picchia respeitou meu desejo em montar o instrumento nas características modernas, não barrocas. Isso significa o uso de

cavelete, alma e barra harmônica em dimensões modernas, a construção do braço em dimensões ligeiramente maiores, além dos acessórios apropriados para as cordas sintéticas. Entretanto, Del Picchia tomou uma decisão interessante para o enriquecimento timbrístico do instrumento: ele cavou o espelho de ébano para preencher o miolo com abeto, madeira mais leve e mais vibrante (a mesma do tampo). Isso caracteriza o braço deste instrumento como barroco na construção, não na sua forma.

O timbre da viola pomposa difere marcadamente do violino, inclusive na corda Mi: é similar ao da viola italiana de orquestra. Este instrumento, em particular, possui todas as características da construção italiana de som aberto e cantante, muito diferente do estilo francês.



Ex.4 - Fotos do tampo e fundo da viola pomposa construída por Carlos Del Picchia.



Ex.5 - Fotos da voluta da viola pomposa construída por C. Del Picchia.

O comprimento de corda vibrante é de 36,0 cm. Venho utilizando corda Mi de violino (de aço revestido) e as sintéticas de viola para as demais cordas. A preferência pelas cordas sintéticas se deve à riqueza do timbre e ao conforto dos dedos. As cordas sintéticas são de nylon ou de algum outro composto plástico, geralmente revestidos de alumínio ou prata; não têm a pretensão de imitar o timbre nem a elasticidade das cordas de tripa, o que certamente limita as possibilidades de *accordatura*. A altura do cavalete imprime grande angulação das cordas, diminuindo para 1/3 a vida útil das cordas, segundo minhas observações, principalmente a da corda Mi (fabricada para o comprimento menor do violino!). O som projeta-se melhor na região dos agudos, o que é um fator a se considerar sobre o pouco uso do grave no repertório barroco pentacorde (inclusive na Suíte número 6 de J. S. Bach, por exemplo).

Percebo duas dificuldades concretas que podem ter motivado o desuso do instrumento. A construção exige habilidade do luthier para a precisa colocação do braço sem muita margem de erro, além de necessitar um cavalete muito alto e de concavidade acentuada. Mesmo assim, a largura da viola pomposa (neste modelo, maior do que a da viola d'amore!) requer cuidado do intérprete em não esbarrar com o arco no C do instrumento, ou em outras cordas. Além disso, até o século XIX, pode ter sido muito dispendioso manter o instrumento com as antigas cordas de tripa, principalmente devido ao maior comprimento da corda aguda (Mi) e sua menor vida útil. Com as atuais cordas sintéticas desenvolvidas gradualmente a partir do século XX¹¹, a afinação em quintas justas passou a ser assunto prosaico e não oferece preocupações.

4 – Repertório para viola pomposa

4.1 – Repertório internacional para viola pomposa

Galpin (1931) analisa o repertório barroco do instrumento, citando dois duetos para flauta transversa e viola pomposa ou violino de G. P. Telemann publicados em Hamburgo em 1728, na coleção *Der getreue Music-Meister*, cujo raro exemplar se encontra na Biblioteca do Conservatório de Música de Bruxelas, e uma sonata solo com baixo contínuo escrito por Christian Joseph [Cristiano Giuseppe] Lidarti (Vienna, 23/2/1730; [Pisa?], depois de 1793) encontrada na *Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde* em Vienna. As partituras são ambas escritas em clave de sol para a viola pomposa. Brown (2003) amplia a listagem de Galpin citando um concerto duplo de Johann Gottlieb Graun (Wahrenbrück, 1702-3; Berlin, 27/10/1771), professor de Wilhelm Friedemann Bach em 1726-27, e duas sonatas de câmara do gambista Johann Gottlieb Janitsch¹² (Schweidnitz [agora Swidnica], 19/6/1708; Berlin, c. 1763).

Stowell (2001, p.177) cita o Concerto em Dó Maior (1788) de Michel Woldemar (batisado em Orléans, 21/9/1750; Clermont-Ferrand, 19/12/1815) estreado por Chrétien Urhan.

No repertório contemporâneo europeu, encontramos talvez o primeiro registro sonoro em CD do som da viola pomposa solo por Jenny Spanoghe¹³ (2007). Em sua gravação, as composições para viola pomposa são *Widmung for solo 5-string viola* (2003) de Jan Van Landeghem, *Ô Loli's dream pour violon/alto à 5 cordes* de Claude Ledoux (2006), e *Capriccio for Jenny* (2005) de Gian Paolo Luppi.

Entre os compositores norte-americanos, aparece Rudolf Haken¹⁴ (1966), professor de viola na Universidade de Illinois. Encontram-se em sua *homepage* suas composições para viola pomposa: *Surennatalia Suite in 5 movements for 2 five-string violas* (1998); *Quintet (2008) for clarinet, 2 violins, viola, and cello* (versão do concerto de clarinete, onde também o 1º violino foi arranjado para a viola de 5 cordas); *Concerto for Five-String Viola and Orchestra* (2005, também com versão disponível para violoncelo), *Galapagos-Tone Poem for Viola Pomposa and Orchestra* (2005), *Suite pour Jean* (2008) para solo de flauta / viola / violoncelo ou viola de 5 cordas. Haken menciona a gravação de seus concertos em 2007.

4.2 – Repertório brasileiro para viola pomposa

O chamado de composição do Duo SPES¹⁵ para viola pomposa e fagote teve resposta de Paulo Rios Filho, dedicando ao duo a peça *O Burundi não é aqui* (2006). Também foi escrito para o Duo SPES o *Ofertório* (2007) e o *Requiem das águas* (2008, concluídos os primeiros movimentos) de Paulinyi.

As primeiras composições nacionais solo para viola pomposa são de Paulinyi: *Toada* (2006) e *Oblação* (2007). A *Toada* (de aproximadamente 8 minutos) foi dedicada à artista plástica Marlene Godoy, estreada na Embaixada da Tunísia em 19/3/2007, gravada para o CD *Imagens* (2008) e selecionada para estreia carioca na XVIII Bienal de Música Contemporânea da Funarte com apresentação na Sala Cecília Meireles em 31/10/2009 pelo autor. O trecho final da *Toada* foi filmado pela TV Senado (CONVERSA DE MÚSICO, 2008) e exibido várias vezes a partir de dezembro de 2008 até 2009. Já a *Oblação* é curta, de duração aproximada de 2 minutos, mas é escrita em duas vozes exigindo um ostinato de pizzicato em mão esquerda. Foi dedicada a Jenny Spanoghe, estreada pelo autor na Casa Thomas Jefferson Asa Sul, Brasília, em 16/5/2008. Na mesma ocasião, foi estreada a peça solo *As impuras imagens do dia se desvanecem* (1999) de Harry Crowl. Apesar de ter sido escrita para viola, sua tessitura vislumbra o uso da viola pomposa, tornando-a extremamente difícil para a viola tetracorde; por isso, a peça merece uma reclassificação instrumental para figurar no repertório da viola pomposa.

Em 2009, Harry Crowl concluiu seu concerto *Antíteses* para viola pomposa dedicado ao autor deste artigo, cuja estreia aconteceu com a Orquestra Filarmônica da Universidade Federal do Paraná no Teatro da Reitoria da UFPR em Curitiba no dia 19 de junho de 2009

sob regência de Márcio Steuernagel; reapresentado no Teatro de Antonina no dia seguinte. A obra, em 4 movimentos, apresenta o instrumento solo no segundo movimento numa espécie de cadência preparatória para o final. O terceiro movimento é um diálogo da viola exclusivamente com os sopros. O primeiro e quarto movimentos apresentam o instrumento dialogando com a orquestra inteira. O concerto foi reapresentado em Belo Horizonte no dia 20/10/2010 no Museu Inimá de Paula com a Orquestra Sinfônica do Palácio das Artes sob regência do maestro Charles Roussin.

O repertório camerístico para viola pomposa está na expectativa de rápida expansão devido ao concurso de composição para o início de 2010 promovido pelo Quarteto Ligna¹⁶, fundado em 2007 na seguinte formação: Karla Aléssio Oliveto (violino), Iracema Yrlanda Simon (fagote), Félix Alonso Morales (clarinete), Zoltan Paulinyi (viola pomposa / violino). Obras escritas para o grupo em 2010: *Flora Atlântica III* de Harry Crowl, que formam um ciclo 6 de miniaturas inspiradas por ilustrações de plantas da mata atlântica predominantes do sul do Brasil, e as primeiras cenas de *Genesis* de Zoltan Paulinyi.

5 – Conclusão

Apesar de Brown (2003) refutar a atribuição da invenção da viola pomposa a J.S.Bach, não se encontram documentos claros para encerrar essa questão. O fato é que o instrumento já possuía uma obra escrita por Telemann em 1728. Realmente, Bach costumava dar sugestões a Hoffmann para construir seus instrumentos (BADIAROV, 2007, p.131); quem sabe haveria uma viola pomposa entre eles?

A interessante história do instrumento é marcada pela saga de sua nomenclatura. Os erros e especulações propagados na literatura desde o século XVIII podem ser justificados pela falta de contato com os poucos instrumentos existentes. O repertório contemporâneo e a produção de gravações e vídeos têm contribuído para a consolidação do uso correto do termo e a divulgação do instrumento. Observa-se, também, a herança da tradição oral mais segura do que algumas referências escritas.

O timbre da viola pomposa não permite confundir-lo com o violino, mesmo na corda aguda. A moderna tecnologia de fabricação das cordas sintéticas facilita grandemente o ressurgimento da viola pomposa. Suas possibilidades técnicas expandidas permitem eficiente uso tanto no repertório camerístico quanto em apresentações solo.

O repertório contemporâneo amplia-se rapidamente a partir desta década, onde o Brasil ocupa lugar de destaque na produção literária mundial, além de ser o único representante latino-americano com literatura para o instrumento. Assuntos de interesse para esta linha de pesquisa podem abordar a interação da viola pomposa com o repertório tradicional camerístico e orquestral, além da exploração de recursos exclusivos do instrumento.

5.1 – Novas linhas de pesquisa

Se a Europa já conhecia e utilizava a viola pomposa na prática da música antiga, o pioneirismo brasileiro no ressurgimento moderno da viola pomposa abre importantes campos de pesquisa em lutheria, tecnologia de fabricação de cordas, técnicas de execução, composição, até mesmo análise de partituras.

Este artigo aponta indícios para uma nova perspectiva de análise de partituras, mesmo para as músicas históricas. Relacionando as questões de encordoamento, os problemas de durabilidade da corda aguda e falta de projeção da corda grave adicionam fatores a serem considerados no repertório pentacorde, como por exemplo a Suíte número 6 de J. S. Bach, cujos movimentos centrais evitam completamente o uso da corda grave, deixando sua utilização mais explorada apenas no primeiro e último movimentos.

Além disso, um grande questionamento atual que merece atenção é a viabilidade da substituição da viola tradicional pela viola pomposa. Se o instrumento é realmente timbristicamente equivalente à viola de orquestra, por que nunca foi efetivamente incorporado à tradição? Outra interessante linha de pesquisa é a aceitação do instrumento entre os profissionais e entre os ouvintes.

Na lutheria, os poucos exemplares sobreviventes sugerem que o instrumento não foi completamente explorado para se chegar a um conjunto ótimo de medidas. Ângulo e grossura do braço, altura do cavalete, altura das ilhargas, encordoamento apropriado e até mesmo o timbre representativo não estão estabelecidos e fornecem amplas linhas de pesquisa. A própria fabricação de cordas merece uma pesquisa particular para se conseguir adequação da resistência ao comprimento e que permita boa projeção sonora em todas as 5 cordas com um timbre agradável.

Na composição, a própria produção literária conduz a várias linhas de pesquisa na exploração de novos recursos técnicos de execução e de novas sonoridades acústicas, além de novas formações camerísticas.

Referências

- BADIAROV, Dmitry. *Violoncello (piccolo) da spalla*. Disponível em http://violadabbraccio.com/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=29. Acesso em: 16/11/2009.
- _____. *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice*. Galpin Society: The Galpin Society Journal, Vol. 60 (2007), p.121-145.
- BROWN, Howard Mayer. "Viola pomposa." In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, 2003. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29453>. Acesso em: 14/11/2009.
- Conversa de música: Zoltan Paulinyi e Iracema Simon*. TV Senado, Brasília, filmado no Palácio do Itamaraty em novembro de 2008; exibido a partir de 12/2008.
- CROWL, Harry; PAULINYI, Zoltan. *CD Imagens: obras de Harry Crowl e Zoltan Paulinyi*. Produção independente. 2008. CD e CD-ROM bilingue. Duração total: 67:01. CD e partituras disponíveis em: <http://imagens.MusicaErudita.com>. Acesso em: 11/11/2009.
- GALPIN, Francis William. *Viola Pomposa and Violoncello Piccolo*. Oxford University Press: Music & Letters, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1931), p.354-364. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/726481>. Acesso em: 16/11/2009.
- KORY, Agnes. *A Wider Role for the Tenor Violin?* Galpin Society: The Galpin Society Journal, Vol. 47 (Mar., 1994), p.123-153. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/842665>. Acesso em: 14/11/2009
- KUIJKEN, Sigiswald. *Bach: cello suites*. Accent, 2009. 2 CDs.
- ROSENGARD, Duano. *Giovanni Battista Guadagnini*. Carteggiomedia, Haddonfield, NJ, USA, number 1857/2000, ISBN 0970422903, ano 2000, 328p.
- SPANOGHE, Jenny. *From classical violin to five-string viola: works by Bach, Bikkembergs, Ledoux, Luppi, Schnittke, Van Landeghem*. Bélgica, fevereiro de 2007. 1 CD, duração total de 74:53.
- STOWELL, Robin. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music, Cambridge University Press, 30 de julho, 2001.
- WOODWARD, Patricia Jovanna. *Jean-Georges Kastner's Traité Général D'instrumentation: a Translation and Commentary*. Thesis for the Degree of Master Of Music, University of North Texas, May 2003. Disponível em http://digital.library.unt.edu/data/etd/2003_1/open/meta-dc-4165.tkl. Acesso em: 26/11/2009.

Notas

- 1 Agradeço as sugestões estilísticas e redacionais de Maria Alice Volpe, minha orientadora no mestrado da Universidade de Brasília (UnB) e a leitura entusiasmada de Regis Duprat, o que muito me honra. Agradeço a Carlos Del Picchia pela sugestão inicial de 2006 e pelo empenho em reviver a viola pomposa. Agradeço à minha amada esposa Iracema Simon pelo contínuo apoio nas minhas atividades, bem como o firme apoio de minha família: são constituintes próximos do beneplácito divino. Também foi importante o concurso da OSTNCS ao oferecer a oportunidade de exibir a funcionalidade do instrumento na liderança do naipe de violas durante o ano de 2009. O convite do amigo Egon de Mattos para compor e tocar o instrumento em sua orquestra da Escola de Música de Brasília em 2008 foi a causa primeira para o sucesso do desenvolvimento de importantes projetos posteriores.
- 2 "chaque année voit encore paraître une multitude de ces instruments mort-nés qui disparaissent quelques semaines après leur apparition". Todas as traduções para o português são do autor deste artigo.
- 3 *LA VIOLA POMPOSA - Cet instrument fut inventé par le célèbre Seb. BACH. Il était plus grand et plus haut que la viole ordinaire et pourtant on le tenait dans la même position; outre les quatre cordes de la viole, il en avait encore une cinquième accordée en Mi, et qu'on appelait aussi la quinte. Le violoncelle s'étant peu à peu perfectionné et les artistes y gagnant de jour en jour, on oublie la viola pomposa d'autant plus facilement qu'elle était lourde et par cela même incommode à manier.*
- 4 *VIOLA DI SPALA (viole d'épaule) On ne trouve nulle part la manière dont on accordait cet instrument; on raconte seulement qu'il était très recherché et qu'on s'en servait fort souvent pour accompagner, à cause de son ton perçant. On le suspendait avec un ruban à l'épaule droite, ce qui lui a fait donner son nom. Il est à présumer que la viola di spala était à peu près notre violoncelle actuel, car on trouve encore des musiciens de village qui suspendent le violoncelle à l'épaule droite avec une courroie, tandis que nos artistes le tiennent entre les genoux.*
- 5 "there has been little agreement regarding the precise meanings of the following terms: viola pomposa, viola da spalla and violoncello piccolo".
- 6 Qual seria este problema sonoro? Se for a uma diferença timbrística entre violino e viola, isso corresponde a uma questão ideológica de escolha estética, não um acidente acústico.
- 7 <http://www.beinfushi.com/s-wardHansen.php> acessado em 2/1/2010.
- 8 <http://www.givensviolins.com/about/dipper/dipperstaff.html> acessado em 2/1/2010.
- 9 <http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=3052> acessado em 16/11/2009.
- 10 "Back: Two-piece of plain wood / Scroll: of wood similar to back / Varnish: Red-brown / Upper Bout: 19.65 cm. / Lower Bout: 24.5 cm. / Ribs: of medium faint figure / Table: of even grain / Body Length: 38.1 cm. / Center Bout: 14.04 cm." Fonte: <http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=3052> acessado em 16/11/2009.
- 11 No início do século XX, as cordas metálicas foram ganhando grande aceitação principalmente pelos solistas ingleses que sofriam com a instabilidade de afinação devido à alta umidade. No final do século XX, as cordas sintéticas, de nylon (ou similar) com revestimento de alumínio ou prata, ganharam popularidade por causa da confiabilidade, durabilidade e do timbre mais refinado. Além disso, as cordas sintéticas são mais confortáveis do que as metálicas devido ao seu calibre maior.

- 12 Os arquivos do Berlin Singakademie descobertos na Ucrânia podem ter muitos de seus autógrafos.
- 13 Professora belga de violino e música de câmara no Conservatório Fontys em Tilburg na Holanda.
<http://www.janvanlandeghem.be/jennySpanoghe.html> acessado em 17/11/2009.
- 14 Disponível em <http://www.rudolfhaken.com/> acessado em 17/11/2009.
- 15 <http://spes.MusicaErudita.com> acessado em 2/1/2010.
- 16 <http://lignea.MusicaErudita.com> acessado em 2/1/2010.

Zoltan Pauliny é Bacharel em Física pela UFMG (1999), mestre em Música no Programa de Pós-Graduação "Música em Contexto" do Departamento de Música da Universidade de Brasília (2010). Violinista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (OSTNCS) em Brasília desde o ano 2000, solista dos violinos em 2007 e parte de 2010, solista das violas em 2009. Diretor do Programa SPES de intercâmbio de música de câmara contemporânea desde 2008. Criador dos Concursos de Composição 2006 e 2010 do Quarteto Amizade e Lignea respectivamente, com os quais vem produzindo discos bilíngues para divulgação internacional da música brasileira. Estudou violino com Ricardo Giannetti e composição com Oiliam Lanna, entre outros. Vencedor do Concurso Nacional Jovens Instrumentistas (Universidade Federal de Goiás, 2002); Troféu Pró-Música dos Críticos de Arte como Instrumentista "Revelação" de Minas Gerais em 1998. Como compositor, teve obras selecionadas para apresentação nas Bienais de Música da Funarte de 2005 e 2009.