

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO AMAZONAS**  
**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO**  
**CURSO DE MÚSICA**

**AS FORMAS E MODELOS DA VIOLA NA ÉPOCA BARROCA**

**ALEX TEIXEIRA**

**MANAUS/AM**

**2018**

**ALEX TEIXEIRA**

**AS FORMAS E MODELOS DA VIOLA NA ÉPOCA BARROCA**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade  
do Estado do Amazonas, como requisito final para a  
obtenção do título de Licenciatura em Música.**

**Orientador: Dr. Edoardo Sbaffi**

**MANAUS/AM**

**2018**

**ALEX TEIXEIRA**

**AS FORMAS E MODELOS DA VIOLA NA ÉPOCA BARROCA**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de Licenciatura em Música.**

**Banca Examinadora:**

---

**Prof. Dr. Edoardo Sbaffi**

**Orientador**

---

**Prof. Me. Gustavo Javier Medina Riera**

---

**Prof. Me. Gabriel de Souza Lima**

**Deliberação da Banca:**

---

**Manaus, 3 de dezembro de 2018**

## RESUMO

Depois de traçar uma breve história da *Viola da braccio* foi demonstrado que, durante o século XVII desenvolverem-se, especialmente na França, três modelos de viola: *haute-countre*, *Taille* e *Quinte*, elas tocavam partes diferentes e tinham tessituras peculiares. Ao longo dos anos esses dois modelos de viola, *Taille* e *Quinte*, que tinham um tamanho grande, foram caindo em desuso e perdendo espaço para violas menores.

**Palavras-chave:** *Viola da braccio*, Viola Barroca, *Haute-countre*, *Taille*, *Quinte*.

## **ABSTRACT**

After tracing a brief history of Viola da braccio, three viola models were developed, especially in France, during the 17th century: haute-contre, Taille and Quinte, they played different parts and had peculiar ranges. Over the years, the Taille and Quinte viola models that had a larger size were falling into disuse and losing space for smaller violas.

**Keywords:** Viola *da braccio*, Baroque Viol, Haute-contre, Taille, Quinte.

## SUMÁRIO

LEGENDA .....	6
INTRODUÇÃO .....	7
1. A HISTÓRIA DA VIOLA .....	9
2. DEFINIÇÃO DAS FAMÍLIAS DE VIOLAS <i>DA BRACCIO</i> E <i>DA GAMBA</i> : DIFERENÇAS E CARACTERÍSTICAS.....	10
3. VIOLA POMPOSA .....	14
4. VIOLA NA FRANÇA NO SÉCULO XVII: <i>HAUTE – CONTRE, TAILLE, QUINTE</i> OU <i>QUINTON</i> .....	17
5. CONCLUSÃO .....	26
6. REFERÊNCIAS .....	27
7. ANEXOS .....	29

## LEGENDA

O sistema de notação utilizado neste trabalho é o inglês. As diferentes oitavas serão identificadas com letras maiúsculas e minúsculas associadas a números para identificar a sua posição.



Para maior clareza será utilizado sempre o caráter **Negrito**. Baseado neste sistema de notação a afinação do violoncelo moderno será **C-G-d-a**; aquela da viola **c-g-d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>**; e do violino **g-d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>**.

As claves musicais serão representadas pela nota que identificam (**F, C, G**) e pela linha do pentagrama na qual estão escritas. As duas claves do exemplo acima são, portanto: **F4** e **G2**.

## INTRODUÇÃO

A viola é um instrumento que possuiu, ao longo de sua história, diferentes tamanhos, formatos e nomes, assumindo sonoridades bem peculiares. Essa monografia trata de um assunto pouco conhecido, optou-se por abordar através de pesquisa iconográfica e organológica sobre o instrumento.

A viola moderna tem por característica um som escuro, essa sonoridade se contrapõe ao som do violino que é mais brilhante e estridente. As cordas são afinadas em **c-g-d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>**, essa afinação é uma quinta abaixo do violino. A corda mais aguda **a<sup>1</sup>** pode produzir um som mais penetrante e um pouco nasal fazendo um contraste de timbre das outras cordas (isso varia em cada viola), a corda mais grave é a corda **c** que é uma corda que ressoa bastante. O som da viola é considerado mais suave, mas para ter uma ótima projeção de som e profundidade nas cordas mais graves a viola teria que ser mais longa (tamanho ideal), só que ela seria muito grande para ser tocada com a postura violinística. Isso também pode explicar porque os modelos de viola francesa *Taille e Quinte* que eram grandes, foram caindo em desuso. A viola nunca teve um tamanho padronizado levando em consideração o comprimento do corpo. Para se produzir um resultado sonoro igual ao do violino que tem em média 35,5 cm de corpo, a viola precisaria ter um corpo de 53 cm (tamanho impraticável para tocar o instrumento em posição *da braccio*). As violas modernas variam de 38 a 48 cm, mas a viola de tamanho 38 não consegue produzir um som poderoso na corda **c**, já a viola maior de 48 cm seria muito difícil de ser tocada com a técnica violinística devido ao seu tamanho, as dimensões da viola podem variar também de acordo com o luthier e o modelo. Os tamanhos de viola mais utilizados atualmente são na faixa de 41 a 43 cm levando em conta o tamanho dos braços dos executantes e o repertório virtuosístico do século XX.

Para delimitar o objetivo optou-se por focar a pesquisa nos modelos de viola desenvolvidos na França entre a metade do século XVII e o início do século XVIII, nessa época eram utilizados três tipos de violas de diferentes tamanhos que eram chamadas de *haute-contre*, *taille*, e *Quinte* ou *Quinton*. Esse trabalho vai mostrar também porque esses modelos de violas tenores perderam espaço para modelos menores.

Para melhor delimitar e também esclarecer questões possivelmente ambíguas, achou-se melhor buscar definições mais exatas para cada conceito apresentado, procurando estabelecer, através de exposição e reflexão, um significado claro para alguns termos que neste trabalho serão utilizados.

## 1. A HISTÓRIA DA VIOLA DA BRACCIO

Na Europa medieval, podemos encontrar uma grande variedade de instrumentos de arco que antecederam família do violino. Alguns exemplos desses instrumentos são a **viela** que é chamada de *vièle ou vielle* em francês, *videl* ou *fidel* em alemão, *fiddle* em inglês, *viella* ou *vidula* em italiano ou *vihuela* na Espanha, a **rabeca** era chamada de *rebab* em Árabe, *rubeba* em italiano e *rebec* em francês e também a **lira da braccio**. As violas *da gamba* segundo Nelson (2003, p. 3) muito provavelmente apareceram junto ou um pouco antes da família do violino, isso ainda no Renascimento. As violas *da gamba* não podem ser consideradas antecessoras da família do violino (*Violas da braccio*) porque são muito diferentes na maneira de ser tocada e na construção do instrumento. (NASCIMENTO, 2017, p. 29).

A viola *da gamba* possui muitos ornamentos e sua aparência é muito cuidada, ela poderia ter seis ou sete cordas e numerosos trastes. A sua corda mais aguda é chamada de *chantarelle* (que traduzindo para o português significa cantante). Sua sonoridade não é grande comparado à viola *da braccio* por outro lado ela possui um som muito rico em harmônicos e uma grande extensão que passa pelos graves do violoncelo, e alcançando até a região média do violino. Ela pode desempenhar tanto o papel de solista como o de acompanhamento. Uma das características que melhor define a família da viola *da gamba* se refere à posição para se tocar o instrumento: sempre em vertical, entre as pernas ou colocada em cima dos joelhos, quando se trata dos instrumentos com tessitura mais aguda. (SANTOS, 2014, p. 12).

A viola *da gamba* foi adotada pela aristocracia; era muito comum na época príncipes, princesas, condes e condessa pousarem para uma pintura segurando uma viola *da gamba*. Era um instrumento que dava um ar de requinte e refinamento. A viola

*da gamba* acabou entrando em um esquecimento e no final do século XVIII a família do violino já dominava cenário da música (AUGUSTIN,-2001, p. 3).

Há uma certa confusão no uso de alguns termos em italiano como *viola* e o termo *da braccio*, porque *viola* era um termo genérico usado no começo do século XVI, qualquer instrumento de arco na época era chamado de *viola*, gradativamente passou a designar os instrumentos das famílias do violino e da *viola da gamba*. Para poder diferenciar as duas famílias os italianos começaram a usar a nomenclatura *braccio* para chamar as violas que eram tocadas horizontalmente e *da gamba* para as violas que eram tocadas com o instrumento preso entre as pernas (ARCIDIACONO, 1973, p. 13).

Ambas as famílias têm origem a partir das *vihuelas* em uso no sul da Espanha no final do século XV que, desde o século anterior tinham adquirido um acessório fundamental: o arco (SBAFFI, 2013, p. 2). As duas famílias diferenciam-se desde cedo apresentando características organológicas próprias.

La classificazione delle viole *da gamba* e *da braccio* in famiglie separate è evidente già nei primi trattati: Lanfranco da Terenzio in *Scintille di Musica* (1533) suddivide gli strumenti ad arco in “Violette da Arco senza tasti” e “Violoni da tasti & da Arco”. (SBAFFI, 2013, p. 2)

As violas *da gamba* têm também uma forma peculiar na forma da caixa acústica, os ombros são mais caídos que nas violas *da braccio* e possuem “C” no lugar de “efes”. O cravelhame geralmente é talhado e a cabeça é esculpida fantasiosamente enquanto que as violas *da braccio* se identificam pela voluta em forma de espiral e o cravelhame normalmente sem ornamentações. Em matéria de resposta acústica, o som da *viola da gamba* podemos defini-la com mais harmônicos, embora tenha menos volume que as violas *da braccio* que são mais ressonantes. A *viola da gamba* tem menos potência sonora que as violas *da braccio* devido a características peculiares do instrumento, como por exemplo, a *viola da gamba* tem o tampo inferior reto (em quanto nas violas *da braccio* é curvado); o cavalete pouco elevado, o maior número de cordas sobre o mesmo diminui a vibração transmitida. (SANTOS, 2014, p. 12).

Na família do violino, explicando alguns aspectos da nomenclatura, o radical **viol** acrescido do diminutivo **ino** temos a palavra violino ou *viola pequena*, acrescentando o aumentativo **one** temos a palavra **violone** que significa *viola grande* ou *viola baixo* mas se acrescentamos o termo **ello** ao termo **violone** temos a palavra *violoncelo* que significa *uma viola baixo pequena*. O instrumento que fazia as vozes intermediárias (contralto-

tenor) acabou ficando com o termo genérico **viola**. (RILEY, 1980, p. 9). O pesquisador Riley fala que a viola ficou com esse nome muito por uma coincidência no uso da nomenclatura porque todos os instrumentos da família do violino carregam o mesmo radical só mudando o superlativo e o diminutivo, a viola por ser uma voz intermediária não precisaria dessa caracterização e assim acabou ficando com o nome **viola** (RILEY 1980, p. 11).

Os primeiros violinos possuíam apenas 3 cordas que eram **g-d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>** e o tamanho variava também, com medidas por exemplo de 38 cm parecidas com as do violino que tem 35,6 cm (RILEY, 1980, p. 9).

Lainé afirma que no início do século XVI o registro médio era o mais importante dentro do cantus firmus, muito por influência da escola franco-flamenga, então o tenor da família de cordas tinha um papel de protagonista e o soprano era um coadjuvante (LAINÉ, 2010, p. 10).

Na época a necessidade e demanda de instrumentos no registro médio era grande e isso pode justificar a existência de mais violas remanescentes do que comparado com violinos e violoncelos (RILEY, 1980, p. 11).

No século XVII com o aparecimento do baixo contínuo que muitas vezes era feito pelo violoncelo e também o crescimento e a importância da voz superior que era feita pelo violino a voz média feita pelas violas contraltos e tenores acabam perdendo a importância que tinham anteriormente e com o passar do tempo acabam sendo abandonadas (LAINÉ, 2010, p. 10-11).

Outro fato foi o desenvolvimento da forma trio sonata<sup>1</sup> que contribuiu para deixar a voz da viola em um plano secundário e atrasou o desenvolvimento do repertório e da técnica (RILEY, 1980, p.70).

Alguns modelos de violas tenores que sobreviveram dos séculos XVI e XVII acabaram sendo cortados e reestruturados para tamanhos menores a partir do século XIX para um melhor manuseio em relação as novas técnicas e exigências da época.

---

<sup>1</sup> A forma trio sonata é um gênero musical que foi muito usado nos séculos XVII e XVIII, ele é composto por duas vozes solistas que eram feitas pelo violino, flauta ou outro instrumento e uma voz que acompanhava fazendo a linha do baixo que podia ser pelo violoncelo, viola *da gamba*, cravo ou outro instrumento.

Andrea Amati pode ter sido o luthier a ter consolidado a forma da Viola da braccio, mas outros luthiers antes e depois de Amati também foram fundamentais e colaboraram para o desenvolvimento desses instrumentos.

Abaixo uma figura que mostra as partes da viola:



Figura 1: Partes da viola: fonte: <http://atelierlabussiere.com/pcom4.htm> acesso 22/09/2018

A viola apesar de ser tocada da mesma forma que o violino possui características que a diferencia por completo. A viola moderna varia entre 38 e 48, ou mais, centímetros de comprimento<sup>2</sup>. Essa medida varia bastante<sup>3</sup>. Um exemplo disso é a viola feita por Andrea Guarnieri (1626-1698), usada pelo grande violista William Primrose<sup>4</sup> (1904-1982), ela tem 48cm de tamanho. Além disso a viola recebeu vários

<sup>2</sup> A Medida refere-se ao comprimento da caixa acústica do instrumento.

<sup>3</sup> Muitos músicos consideram o tamanho 42 como um tamanho ideal para se ter uma boa sonoridade do instrumento, mas claro que isso é relativo. O escolha do tamanho da viola muito está ligado a comodidade do músico para tocar.

<sup>4</sup> William Primrose: Violista e professor escocês, ficou conhecido como solista e virtuoso na viola, solando com diversas orquestras pelo mundo. Editou e transcreveu diversas obras para viola além de escrever alguns livros. Como professor, ensinou em diversas instituições como: Curtis Institute of Music, University of Southern California, Tokyo University of the Arts, Sydney Conservatory entre outras. Em 1979 em sua

nomes diferentes como por exemplo: Alto, Tenor, *Quinte* (França no século XVII), Bratsche<sup>5</sup>, Violeta (Itália), Viola d'arco (Portugal). No Brasil o nome usado é Viola, essa denominação é a mesma usada para outro instrumento bastante conhecido no país que é a viola caipira<sup>6</sup>. Já em Portugal esse instrumento é conhecido como Viola d'arco e no passado de Violeta, esses nomes se tivessem sido adotados no Brasil evitariam a ambiguidade com a viola caipira. Mas o nome Viola acabou sendo adotado no Brasil muito por influência das companhias italianas de ópera ou também pelos imigrantes italianos (NASCIMENTO, 2017, p. 27).

Na França, durante a segunda metade do século XVII eram utilizados três tipos de violas de diferentes tamanhos, e eram chamadas de *haute-contre*, que tinha uma caixa de ressonância em torno de 38 cm de comprimento, *taille* que tinha em torno de 45 cm, e *Quinte* ou Quinton, esta última tinha em torno de 52 cm, tão grande que tinha que ser tocada apoiada no peito com o auxílio de um cinto em volta do pescoço e do ombro direito (LAINÉ, 2010, p. 32).

O tamanho ideal para Viola levando em conta a proporção entre violino e violoncelo deveria ser aproximadamente 54 cm<sup>7</sup>. (RILEY, 1980, p. 229 e REBELLO, 2011, p. 27). Os primeiros Luthiers na Itália começaram a construir a viola em dois tamanhos, uma menor que fazia a voz do contralto e outra maior que fazia a voz do tenor (LAINÉ, 2010, p. 8).

A partir do século XVIII começou-se a usar violas menores, mas apesar de violas menores terem um maior conforto elas acabam tendo menos potência sonora (por causa do tamanho da caixa menor), principalmente na corda *c*. Isso começa a mudar com o aumento do tamanho das orquestras um pouco antes do século XX, alguns violistas defendem o uso de violas maiores para ter uma sonoridade mais compatível com o tamanho das orquestras (NASCIMENTO, 2017, p. 28).

As principais características da viola é um som mais nasal, um timbre mais escuro e menos penetrante, isso comparado ao violino ou violoncelo (REBELLO, 2011, p. 36).

---

homenagem, foi criado a Primrose International Viola Competition, primeira e importante competição para violistas.

<sup>5</sup> Palavra em língua alemã que nasce da tradução fonética da palavra italiana "braccio".

<sup>6</sup> A viola caipira pertencente à família das guitarras, foi provavelmente uma adaptação dos instrumentos vindos com os portugueses.

<sup>7</sup> Seria um tamanho de viola exageradamente grande e muito difícil de ser tocado com o instrumento apoiado no pescoço, sendo que para nos padrões atuais as violas chegam até no máximo 48 cm.

Essas características de som estão relacionadas diretamente com o tamanho e às proporções do instrumento, mas se for aumentando o tamanho e se aproximando do tamanho ideal (tamanho proporcional levando em conta o tamanho do violino) o instrumento vai ganhando potência sonora e perdendo a sua sonoridade característica atual.

Muitos Luthiers constuíram violas em vários tamanhos como: a família Amati, Gásparo de Saló, Antonius Stradivarius, Andrea Guarneri, Paolo Antonio Testore, Joannes Baptista Guadagnini, Pietro Giovanni Mantegazza, Lorenzo Storione, Jacobus Stainer, Georg Kloz, Daniel Parker, Benjamin Banks, Jean Baptiste Vuillaume entre outros (NASCIMENTO, 2017, p. 28).



Figura 2: viola tenor 1690, Antonio Stradivarius (1645-1737). link: <https://www.flickr.com/photos/virtusincertus/26726046345>

**A viola Pomposa:** Este instrumento representa um modelo de viola desenvolvido ao longo do século XVIII e que teve um breve período de notoriedade. Francis W. Galpin fez um levantamento da literatura dos séculos XVIII e XIX para encontrar referências da viola pomposa e do *violoncello piccolo* (GALPIN, 1931, p. 354).

Ele relata que o primeiro documento mencionando a viola pomposa é o *Musical Almanack de Forkel*<sup>8</sup> (1782), que descreve o instrumento com dimensões um pouco maiores do que as da viola e com afinação semelhante ao violoncelo com uma quinta corda aguda acrescentada, esse instrumento e apoiado 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<sup>9</sup> em seu *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstlerde 1784*, que atribui a invenção da viola pomposa a J.S. Bach, que teria encomendado vários exemplares daquele instrumento a Hoffman; e que o *Historisch-biographisches Lexicon* de Gerber<sup>10</sup> 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 também fala de acordo com um estudo (*Musikalisches Lexikon* de Koch publicado em 1802) que a viola pomposa acabou em desuso por causa do seu tamanho exagerado. Outros pesquisadores como Petris e Rühlmann mencionam o mesmo instrumento com as mesmas dimensões só que com o nome de Violino Pomposo (PAULINYI, 2012, p. 92).

---

<sup>8</sup> FORKEL, JOHANN NICOLAUS , era um escritor de história e teoria musical, filho de um sapateiro, nascido em 22 de fevereiro de 1749, em Meeder, perto de Coburg; Estudou na 'Vollkommener Capellmeister' de Mattheson. Tinha uma bela voz, foi nomeado corista em Lüneburg, em 1762, e 4 anos depois, em Chwerpräche. Em 1769 entrou na universidade de Göttingen para estudar direito, mas logo ocupou-se exclusivamente com música, e tornou-se organista da igreja universitária. Em 1778 ele foi nomeado diretor de música da Universidade e se formou como doutor em filosofia em 1780. Com a morte de Emmanuel Bach ele esperava ter sido nomeado seu sucessor em Hamburgo, mas Schwenke obteve o posto, e Forkel permaneceu em Göttingen até sua morte.

<sup>9</sup> Johann Adam Hiller, nascido em 1728, frequentou a escola de gramática em Görlitz até 1745, estudou piano e baixo contínuo na Kreuzschule em Dresden, foi para Leipzig em 1751 e começou a estudar direito na Universidade de Leipzig. Em 1754 ele se tornou um professor particular com o conde Heinrich von Brühl , com quem ele foi novamente em 1758 para Leipzig. Em 1759 ele fundou a primeira revista de música alemã *The Musical Pastime*. Em 1763, Hiller retomou a tradição de 1743 fundada pelo livreiro Johann Friedrich Gleditsch e fixou -se novamente em 1756 como resultado do *Grande Concerto de Guerra dos Sete Anos* em Leipzig.

<sup>10</sup> Foi um compositor alemão e autor de um famoso dicionário dos músicos. Seu pai, Heinrich Nicolas Gerber (1702-1775), aluno de JS Bach , era organista e compositor de alguma distinção, e sob sua direção Ernst Ludwig progrediu muito cedo em seus estudos musicais. Em 1765, ele foi a Leipzig para estudar direito, mas as reivindicações da música, que ganharam força adicional com sua amizade com Johann Adam Hiller , logo ocuparam quase toda a sua atenção. Em seu retorno a Sondershausen, ele foi nomeado professor de música para os filhos do príncipe, e em 1775 ele sucedeu seu pai como organista da corte. Depois dedicou muito do seu tempo ao estudo da literatura e da história da música e, com essa visão, tornou-se mestre em várias línguas modernas.

Viola pomposa: O instrumento foi inventado pelo grande compositor 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* gradativamente 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).

Era um instrumento pentacorde utilizado no período barroco semelhante à viola de orquestra moderna com uma diferença possuía mais uma corda e<sup>2</sup>, recebeu várias denominações diferentes desde o final do século XVIII, isso acabou gerando uma confusão com os termos, esses são alguns termos usados: violino pomposo, violino tenor, *violoncello da spalla* e *violoncello piccolo*. Ela acabou entrando em desuso muito provavelmente pela dificuldade de fazer a manutenção das cordas e porque era um instrumento que exigia um certo esforço para ser tocado. Claro que não são justificativas para o seu desaparecimento das salas de concerto (PAULINYI, 2012, p. 91).

## 2. VIOLA NA FRANÇA NO SÉCULO XVII: HAUTE – CONTRE, TAILLE, QUINTE OU QUINTON

Na França, eram utilizadas três violas de diferentes tamanhos, e lá chamadas de *haute-contre*, com a caixa de ressonância em torno de 38 cm de comprimento, *taille*, em torno de 45 cm, e *quinte*, esta última em torno de 52 cm, tão grande que tinha que ser tocada pendurada no pescoço com uma correia (LAINÉ, 2010, p. 32).



Figura 3: link: <http://violons-du-roy.org/24-Violons-du-Roi/Recherche-et-Restitution/Des-traits-anciens-Une-reconstitution-%C2%AB-historique-%C2%BB.gft>. Acesso: 05/10/2018

Alguns pesquisadores fizeram trabalhos voltados para esses modelos de viola usados na França, Lemaitre (1987) faz uma abordagem sobre a questão de qual instrumento tocaria a parte de *haute-contre* na orquestra e ele acaba confirmando que era destinado a viola e não ao violino. Duron (1984) levanta perguntas sobre o alcance da parte do *quinte* de violon, sugerindo que claramente não é a parte mais grave da viola, mas sim a parte mais aguda do baixo e pode então ser destinado a um pequeno violoncelo.

Esses instrumentos preenchem a harmonia entre o baixo e o violino e possuem tecituras próprias. (DURON, 2007, p. 122)

Parce qu'ils étagent l'harmonie entre la basse de violon et le dessus de violon, ces trois instrument s'emploient des des tessitures différentes qui nécessitent des clef apropiées: ut 1er ligne pour le haut-contre, ut 2e ligne pour le taille, ut 3e ligne pour le quinte<sup>11</sup> (DURON, 2007, p. 122).

A Orquestra na França começa no século XVII com o controle total da corte. Luiz XIII criou a “*Les XXIV Violons du Roy*” (1626). O Rei Sol Luís XIV, tinha os recursos para montar grupos de cordas, sopros, teclas e alaúdes em grandes conjuntos unificados, ele diminuiu a orquestra e fundou a capela real.

A orquestra da Académie Royale de Musique era um monopólio explícito, somente a Opéra foi autorizada a ter uma orquestra contendo mais de seis violinos ou outros instrumentistas. Com o monopólio real a orquestra representava e simbolizava a monarquia francesa e o sistema absolutista para o mundo, não só pelo seu tamanho, mas também pela sua variedade, disciplina e repertório. Lully<sup>12</sup>, quando morreu em 1687, deixou a Opéra e sua orquestra para seus herdeiros. Mesmo antes da morte de Luís XIV em 1715, o monopólio começou a se deteriorar. Ao longo do século XVIII mais pessoas e mais organizações reivindicaram a orquestra, teatros, nobres patronos, funcionários do governo, financistas, sociedades de concertos e academias provinciais.

Como novas orquestras foram criadas em novos contextos sociais, o elo entre a orquestra e o absolutismo real foi atenuado. A orquestra não simbolizava mais apenas o rei e a monarquia, ela assumiu novos e diversos significados como: cosmopolitismo, sociabilidade, moda urbana e orgulho local. No momento em que a revolução veio em 1789, a orquestra já pertencia à nação. (SPITZER, 2004, p. 180).

A instrumentação na Ópera foi tão conservadora quanto o repertório. A ópera reteve a orquestração de cinco partes com três partes da viola até pelo menos 1720 (figura 5). Quando a parte do *quinte* foi eliminada, as óperas de Lully foram simplesmente tocadas com quatro em vez de cinco partes.

<sup>11</sup> Porque eles nivelam (ou preenchem) a harmonia entre o baixo e o violino, esses três instrumentos se empregam em texturas diferentes e necessariamente de claves apropriadas: Dó na 1° linha para *Haute-contre*, Dó na 2° linha para *taille* e Dó na 3° linha para *quinte*.

<sup>12</sup> Jean-Baptiste Lully nasceu em 28 de novembro de 1632 e faleceu em 22 de março 1687, foi compositor, instrumentista e dançarino. Nascido na Itália, passou a maior parte de sua vida trabalhando na corte de Luís XIV da França. Ele é considerado um mestre do estilo barroco francês. Lully negou qualquer influência italiana na música francesa do período. Ele se tornou um cidadão francês em 1661.

Muffat descreve que as suítes de ambos os *Florilegia* podem ser tocadas com quatro ou cinco instrumentos de cordas. Embora ele não elabore o significado dessa frase, uma explicação pode ser encontrada em suas instruções sobre o número de instrumentistas no prefácio de *Arlesene Instrumentalmusik*, em que ele escreveu que a música de cinco partes dessa coleção pode ser tocada em quatro partes, deixando de fora a quinta parte ou a segunda parte da viola. [...] Eppelsheim escreveu que os contemporâneos de Lully usavam uma orquestração com quatro partes, sem uma terceira voz interior, em situações onde um pequeno conjunto seria esperado (como Pastorales, Divertimentos, música de palco, música de igreja, etc.), e ele descreveu como a orquestração normal de cinco partes nas óperas de Lully foi reduzida para quatro partes no início do século XVIII, quando a orquestração de quatro partes estava se tornando padrão, simplesmente eliminando o *quinte* ou a terceira parte interna, sem alterar qualquer outra parte (WILSON, 2001, p. 93).

Muitos compositores entre os anos de 1720 e 1730 continuaram escrevendo para cinco partes só que agora para primeiro e segundo *dessus*, *haute-contre*, *taille* e *basse* (figura 6). Mas a partir de 1740 se torna comum escrever só para quatro partes. A Opéra manteve a divisão em pequeno grupo e grande grupo até 1790. Houve tentativas constantes de atualizar o repertório, instrumentação e o desempenho da performance da orquestra na Opéra, mas eles sempre pareciam ficar para trás. As Violas graves acabaram saindo da orquestra no final da década de 1720, os baixos *de Violon* foram substituídos por violoncelos por volta de 1720 (SPITZER, 2004, p. 185).

Segue imagens da instrumentação de algumas orquestras francesas (cordas) e as suas mudanças ao longo do tempo, em contraposição com a orquestra usada no restante da Europa (Itália, Alemanha e Inglaterra).

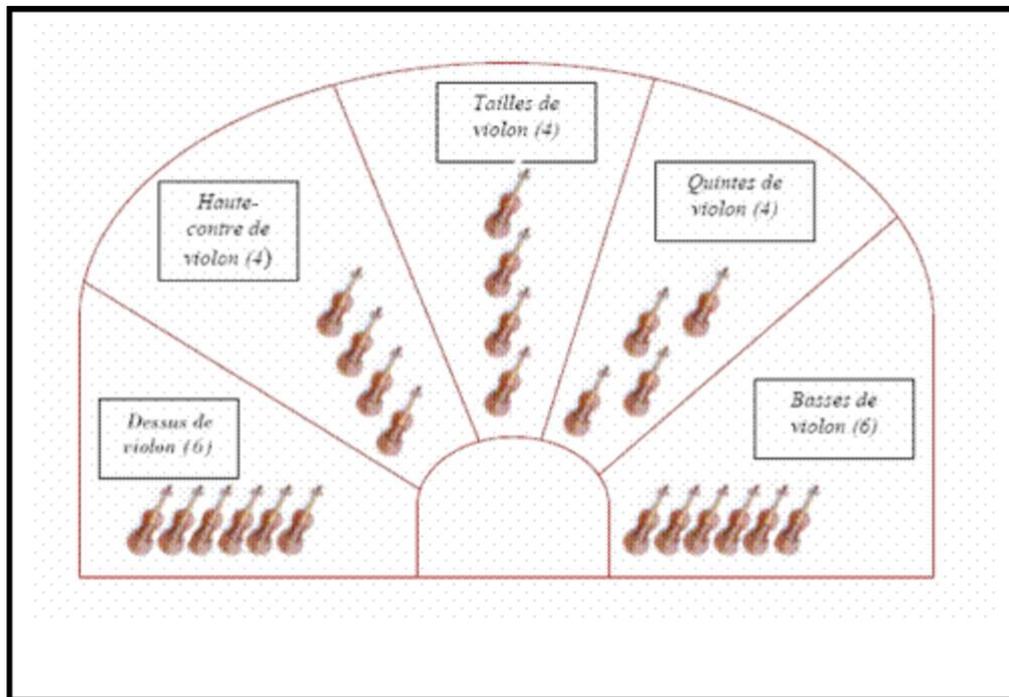


Figura 5: 1630 : As cordas da orquestra dos 24 Violons do Roi sob Louis XIII et Louis XIV. link:<http://violons-du-roy.org/pdf-articles/taille-fr-cmbv-violons-du-roy.pdf> acesso:12/09/2018

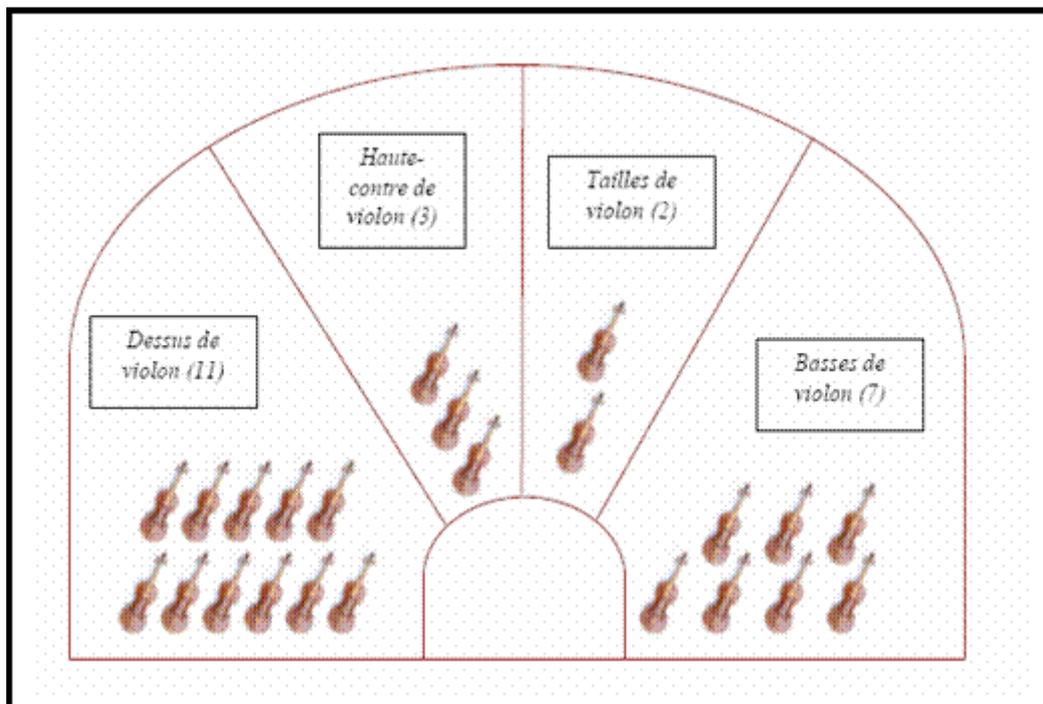


Figura 6: 1720 : As cordas da orchestre dos 24 Violons du Roi sob Louis XV e Louis XVI. link:<http://violons-du-roy.org/pdf-articles/taille-fr-cmbv-violons-du-roy.pdf> acesso: 12/09/2018

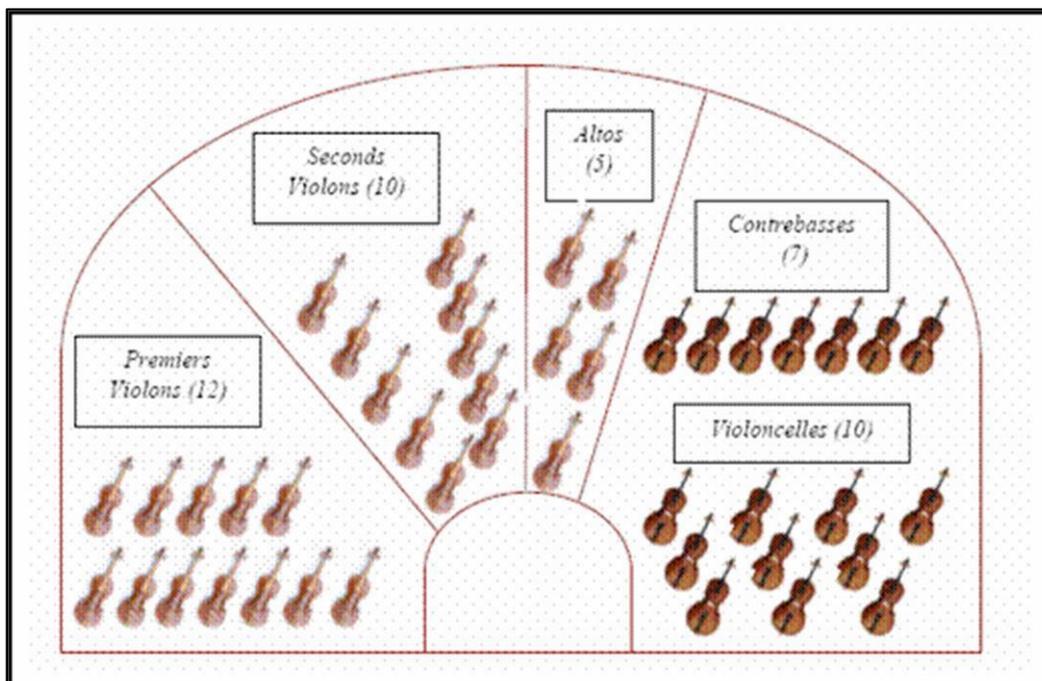


Figura 7: 1780 : As cordas da orquestra de Ópera de Paris. link:<http://violons-du-roy.org/pdf-articles/taille-fr-cmbv-violons-du-roy.pdf> acesso: 12/09/2018

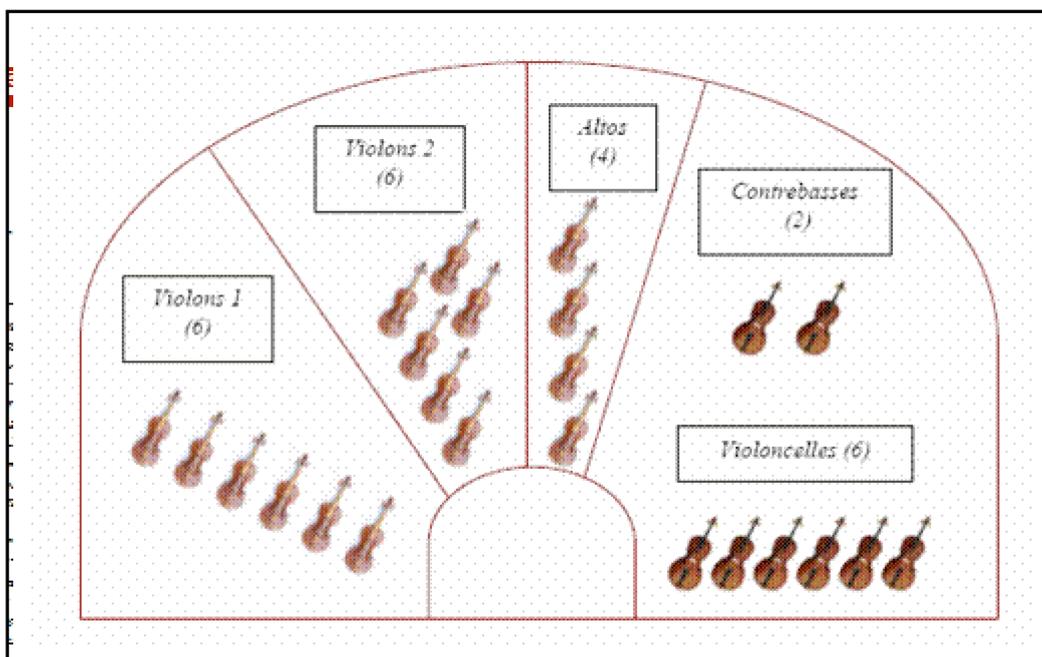


Figura 8: 1720: As cordas da orquestra europeia (Itália, Alemanha e Inglaterra). link:<http://violons-du-roy.org/pdf-articles/taille-fr-cmbv-violons-du-roy.pdf> acesso: 12/09/2018

**Haute Contre** – Uma voz de tenor alto, foi usada na França até o final do século XVIII. Rousseau define a *Haute-contre* como a mais estridente (*les mais 'aiguës'*) e mais aguda (*les plus hautes*) das vozes masculinas, faz uma voz aposta ao *Basse-contre* (seriam vozes que se contrapõem, uma voz mais aguda e outra mais grave), o mais baixo e mais profundo. Apesar do termo, é sempre traduzido em Inglês pelos dicionários como contra tenor (por exemplo, Cotgrave, 1611; Pepusch, 1724; Bailey, 1726; Prellieur, 1731; Rousseau/Waring, 1779).

Rousseau (1768) fala sobre "altos" como sinônimo e iguala a voz com o italiano *Contralto*, ele descreve que essa voz deveria ser cantada como se fosse um segundo soprano e feita por uma voz feminina ou um *castrato*.

A *haute-contre* é uma voz masculina equivalente ao alcance do contralto ou segundo soprano cantado por mulheres. Embora a relação dos termos *haute-contre* e *contra-tenor* parecem, portanto, natural dado que ambos são vozes masculinas no mesmo registro, essa associação levou ao entendimento equivocado de que a *haute-contre* era falsetista<sup>13</sup>.

José de Lalande deixa claro que não era esse o caso. Ele descreve que o tenor vai de **c** para **g<sup>1</sup>** em voz cheia (voz natural) e para **d<sup>2</sup>** em falsete, já a *haute-contre*, normalmente depois de **g<sup>1</sup>** pode subir para uma nota mais aguda até um **bb<sup>1</sup>**, enquanto o tenor depois de **g<sup>1</sup>** sobe, mas em falsete. Acima disso, no entanto, os cantores de *haute-contre* para chegar a notas mais altas, devem forçar a sua garganta, mas desta maneira eles perdem em qualidade o que eles ganham em alcance ou projeção de voz (JANSEN e HARRIS, Grove, 2001).

A *haute-contre* era principalmente uma voz solista. Lully atribuiu o principal papel masculino em oito de suas 14 óperas para essa voz. Entre os melhores cantores de *haute-contre* está Pierre de Jélyotte (1713-1797), para quem Rameau escreveu a maioria de seus principais papéis para a voz de *haute-contre*. No início do século XIX isso começa a mudar e a *haute-contre* acaba sendo amplamente substituída por um tenor poderoso e de uma voz que seria mais natural. Rousseau escreveu que a *haute-contre* não é uma voz natural para um homem fazer, é preciso forçá-lo a levá-lo a esse registro, seja lá o que pode acontecer, sempre soa como uma voz dura, sem refinamento, ou seja, realmente não soa com uma voz natural.

---

<sup>13</sup>Se achava isso por ser uma voz que atinge um registro que seria feito por um segundo soprano, ou seja, uma voz feminina.

O termo *haute-contre* também era usado às vezes como sinônimo de *haute-taille* em música coral francesa. Por exemplo, Lalande coloca o nome em partes de seus grandes motetes (de cima para baixo): *dessus, haute-contre* (ou *haute-taille*), *taille, basse-taille* e *basse-contre*. O *haute-taille* e *haute-contre* também acabam sendo confundidos um com o outro em Rousseau (explicitamente na tradução inglesa de William Waring, 1779). Da mesma forma, *haute-contre* às vezes é usado, em vez de *haute-taille*, para identificar a voz mais aguda das três vozes intermediárias da orquestra de cordas tocada pela viola. O termo também foi usado, confusamente, para se referir a segunda parte de qualquer grupo instrumental, como *haute-contre* de *hautbois* (segundo oboé) ou *haute-contre de violon* (segundo violino) (JANSEN e HARRIS, Grove, 2001).

**Taille** – É a voz intermediária (geralmente um tenor) de uma peça vocal ou instrumental de música. As origens da palavra nesse sentido não são muito claras. A palavra *Taille* costumeiramente significava uma voz tenor em meados do século XVI, embora em partituras publicadas de música vocal e instrumental na França a nomenclatura era quase invariavelmente latina. Philibert Jambe de Fer, em seu musical *Epitome* (1556), denominou as quatro vozes *dessus, haute contre, teneur e bass*, mas ele mudou de *teneur* para *taille* na descrição de instrumentos das famílias de viola, violinos e flautas. No barroco os termos usados (nomenclatura) para voz mediana do tenor masculino são: *haute taille, taille* e *basse taille*, que correspondem as três partes intermediárias da orquestra de cordas, todas essas vozes eram tocadas pela viola: *haute-contre* de violino, *taille* de violino e *quinte* de violino.

Brossard, no seu *Dictionnaire de musique* (1703) usa *Taille* para definir a palavra italiana barítono, para o qual ele fornece o sinônimo adicional que tem concordância de nomenclatura.

Rousseau (*Dictionnaire de musique*, 1768) coloca o *basse-taille* entre o tenor e o baixo, mas admite que os verdadeiros baixos sejam às vezes diferentes, para os quais se deu o nome de *basse-taille*. Este significado persistiu no século XIX. Manuel García (*Traité complet de l'art du chant*, 1840-47 / R), no entanto, dá *basse-taille* como a voz masculina mais grave e escreve que esta voz “sonora e poderosa” tem um alcance de E para **d<sup>1</sup>** com uma extensão ao grave para **D<sup>b</sup>**, e uma extensão ao agudo até **e<sup>1</sup>**.

Jander (2001) afirma que os principais livros usando a nomenclatura francesa foram: O “Dodécacorde” (1598) de Claude Le Jeune<sup>10</sup> e Mersenne (Harmonie universelle, 1636- 1637) que usou a terminologia francesa descrevendo os instrumentos musicais, igualando o **Taille** com o **Ténor**.

O termo *Taille* ficou sendo padrão na França para um instrumento tenor durante os séculos XVII e XVIII. Nas partituras de Bach ele se refere a um oboé. Em F. Brossard (*Dictionnaire*) descreveu o *taille* natural (com alcance normalmente de **e – f**) como um registro (voz) no qual quase todos os homens podem cantar; para o *haute-taille* ele estendeu o alcance para um **a**<sup>1</sup>. No barroco muito por causa da ópera foi mais frequentemente usado para se referir aos tenores do coro, os papéis masculinos eram atribuídos ao *haute-contre*. Rousseau comenta em seu *Dictionnaire* (1768) que quase nenhum papel secundário é usado em óperas francesas. No final do século XVIII, tanto *taille* quanto *Haute-contre* foram substituídas pela palavra **ténor** e uma das últimas menções de **taille** como um termo contemporâneo está em Gilbert Duprez L'art du chant (Paris, 1845). Duprez relacionou **taille** ao **ténor limité** (tenor limitado), com uma extensão de **c** a **g**<sup>1</sup>, e com uma extensão de falsete a **bb**<sup>1</sup> fazendo um contraste com o novo **ténor élevé** que tinha uma extensão de **e** para **bb**<sup>1</sup>, com um falsete até o **d**<sup>1</sup>.

Os compositores franceses de órgãos do período barroco usavam frequentemente o termo **en taille** para peças que apresentavam uma parada particular (por exemplo, Tierce, Trompette ou Cromorne) para uma melodia solo no meio da composição (seria uma espécie de candência). Entre muitos exemplos, o Tierce *en taille* do Messe à l'usage ordinaire des paroisses, de François Couperin. (JANDER, Grove, 2001)

**Quinte ou Basse Taille** - Jean Jacques Rousseau (Dictionnaire de Musique, Paris, 1768) dá uma boa quantidade de informações sobre o *Quinte*. Na França a viola era chamada nessa época de *Quinte* e *Taille*, contrariamente ao costume italiano, eles tocavam a mesma parte, as vozes de *Quinte* e *Taille* acabaram sendo substituídas por uma única voz e ficando com o nome de *Viole* (viola). A voz do *Basse Taille* seria equivalente ao que chamamos hoje de barítono.

---

<sup>10</sup> Principal compositor da *Académie de Poésie et de Musique*, tinha o objetivo de elevar a importância da língua francesa.

Na Inglaterra as duas vozes tenor de violas durante o século XVII e início do século XVIII, eram provavelmente idênticos aos *Quinte* e *Taille*; mas os termos franceses nunca foram adotados neste país.

O tamanho volumoso do *Quinte* tornava-o um instrumento tão desajeitado que suas dimensões gradualmente diminuíam de século para século, e quando o violino entrou em uso geral, fundiu-se no *Haute-Contre* (alto viol). Na segunda metade do século XVIII, tornou-se um tenor de violino com quatro cordas e adotou a clave **C3**, que anteriormente era a clave de *Haute-Contre*.



Figura 4: A.Laulhère- Paris 2008- *Quinte de violon*

## 5. CONCLUSÃO

Foi observado que, durante o século XVII desenvolverem-se, especialmente na França, alguns modelos de violas: *Haute Contre* que fazia a voz do tenor alto, *Taille* que seria a voz do tenor e o *Quinte* que fazia a parte mais aguda do baixo, *elas faziam as* vozes intermediárias, preenchiam a harmonia entre o violino e o baixo. Essa última voz acabou perdendo espaço por volta de 1720, quando se começou a mudar a orquestração de cinco partes para quatro. Muitos compositores entre os anos de 1720 e 1730 continuaram escrevendo para cinco partes só que agora para primeiro e segundo *dessus* (primeiros e segundos violinos), *haute-contre*, *taille* e *basse*, as Violas graves acabaram caindo em desuso e saindo da orquestra no final da década de 1720 sendo substituídas por violoncelos. A partir de 1740 começa a se tornar comum escrever só para quatro partes, consolidando a *haute-contre e taille* em um só naipe na orquestra (violas). Na segunda metade do século XVIII, a viola adota universalmente a clave de **C3** que anteriormente era exclusivamente a clave da *haute-contre* e se consolida fazendo a voz tenor que se perpetuou até os tempos atuais. Esse trabalho visou mostrar esses modelos de viola que são pouco conhecidos e como essas vozes foram compiladas dentro de uma só voz que é a voz da viola que conhecemos atualmente. Podemos concluir que enquanto o violino se consolidou com um tamanho ideal já no século XVI a viola passou por diversas mudanças e experimentações praticamente até os dias de hoje. Por uma busca de um tamanho ideal com características iguais das do violino, muitos luthiers e músicos conduziram experimentos para se chegar em um tamanho ideal que faria a voz tenor e completasse o quarteto de cordas. O modelo grande de viola (acerca de 53 cm) corresponde ao modelo ideal de um ponto de vista tímbrico e organológico, a razão do seu desaparecimento deriva do fato que os violistas/violinistas queriam instrumentos que se tocassem com a mesma técnica (violinística) descartando o uso de uma correia que é necessária num instrumento de maior dimensão.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ARCIDIACONO, A. **La Viola**. Ancona: Bèrben Edizioni Musicale, 1973. 62 p.

AUGUSTIN, K. **Mais uma vez em defesa da viola *da gamba*: tradução e comentários à obra: Defense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les pretensions du violoncel, Hubert le Blanc, Amsterdã 1740**, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2001.

**BASSE-TAILLE**, Grove Music online, HARRIS, E.T. 20 de janeiro de 2001, em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002253?print=pdf> acesso em 08/10/2018

BROSSARD, Sébastien de. **Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois, les plus usitez dans la musique**, Paris: C. Ballard, 1703.

DURON, J. **Regards sur la musique au temps de Louis XIV**, Éditions Mardaga: Wavre (Bélgica), 2007, p. 122.

----- . **L'orchestre a cordes francais avant 1715, nouveaux problemes: les quintes de violon**. Revue de musicologie 70/2 (1984): p. 260-69.

**HAUTE-CONTRE**, Grove Music online, JANDER, O. e HARRIS, E.T., 20 de Janeiro de 2001, em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012582?rskey=hvgttr&result=1>

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: 13/09/2018.

LANFRANCO da TERENCEIO, G.M. **Scintille di Musica**, Brescia, Lodovico Britannico, 1533.

LAINÉ, F. La classe de Théophile Laforge au Conservatoire 1894 -1918). Le bulletin des amis de l'alto, France, n. 23, dezembro 1997. Disponível em: <http://amisdelalto.over-blog.fr/article-la-classe-de-theophile-laforge-au-conservatoire-1894-1918-par-frederic-laine-98497494.html>>. Acesso em: 20 de setembro de 2018.

----- . **Les Études de Maurice Vieux. Le bulletin des Amis de l'Alto**, France, n. 27, dezembro 2001. Disponível em: <http://amisdelalto.over-blog.fr/article-les-etudes-de-maurice-vieux-par-frederic-laine-86944899.html>>. Acesso em: 20 de setembro 2018.

----- . **L'oeuvre pédagogique de Léon Firket. Le bulletin des Amis de l'Alto**, França, n. 28, abril 2003. Disponível em: <http://amisdelalto.over-blog.fr/article-l-oeuvre-pedagogique-de-leon-firket-par-frederic-laine-112470941.html>>. Acesso em: 21 de setembro de 2018.

LEMAITRE, E. **Hippolite et Aricie: la 'haute contre de violon' dans les parties sgpares du fonds La Salle**. In La Gorce 1987, p.235-43.

MERSENNE, Marin. **Harmonie Universelle**, Paris: Sebastien Cramoisy, 1636-37.

NASCIMENTO, Francisco Darling. **Obras Didáticas para viola e sua utilização no ensino de**

**graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento.**

Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2017.

NELSON, S. M. **The violin and Viola: History, Structure Techniques.** 2<sup>nd</sup> Edition Mineola: Dover Publications, Inc., 2003. 277 p.

PAULINYI, Z. Sobre o desuso e o ressurgimento da viola pomposa. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.25, p.91-99, 2012.

REBELLO, A. I. F. **Semelhanças e Disparidades no Ensino e Execução da viola e do violino.** USP-Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 138, 2011.

RILEY, M. W. **The History of the Viola.** 2nd. ed. Ann Arbor: Braun-Brumfield, vol. 1, 1980. 396 p. e vol. 2, 1991. 454 p.

ROUSSEAU, J.J. **Dictionnaire de Musique**, Paris : veuve Duchesne, 1768.

SANTOS, T. Ribeiro. **O CURSO DE VIOLA DA GAMBA DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA: UM ESTUDO DA IMPLEMENTAÇÃO DO CURSO E DA TRAJETÓRIA DE ALUNOS NA EMB. 2014.** 60 p.

SPITZER, J e ZASLAW, N. **The Birth of the Orchestra, History of Institution, 1650-1815**, 2004.

SEGERMAN, E. The name "Tenor Violin", **The Galpin Society Journal**, Vol. 48 (Mar., 1995).

WILSON, David, K. **Georg Muffat on Performance Practice the Texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Arlesene Instrumentalmusik**, Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 2001, p. 93.

## 7. ANEXOS

**PSICHÉ.**  
*Tragedie Représentée, par l'Académie Royale de Musique.*

Ouverture. I

The image shows a page of handwritten musical notation for the Overture of the opera Psyché. It consists of five staves. The first staff is in G1 clef (treble clef), and the second, third, and fourth staves are in C1, C2, and C3 clefs (alto, tenor, and bass clefs). The fifth staff is in a lower clef, likely C4 (bass clef). The music is written in a historical style with various time signatures and ornaments. At the bottom of the page, there is a library stamp and a decorative flourish.

Ce Livre appartient à PHILIDOR l'aîné,  
Ordinaire de la Musique du Roy, & Gardé  
de tous les Livres de la Bibliothèque de Mu-  
sique, l'an 1702.

Jean-Baptiste Lully, PSYCHÉ, Drama lírico em 5 atos, data da estreia: 19 de Abril de 1678. A partitura aqui representada é a página de rosto da cópia manuscrita de André Philidor realizada em Paris em 1702 e conservada na Bibliothéque Municipale de Versailles (Mm.101). A primeira linha é na clave G1 (*dessus de violon* = violinos) a 2ª, 3ª e 4ª linhas são respectivamente em clave de C1, C2, C3 (*haute-contre; taille, quinte*). A 5ª linha é o baixo.



Vídeo documentário sobre a orquestra "Les Folies Françaises" ensaiando, sob a direção artística de Patrick Cohen-Akenine, o drama *Psiché* de J.B. Lully (link: <https://www.youtube.com/watch?v=2qZzo5Xp99U>)

*Collection Musique instrumentale intégrale*

**Marc-Antoine Charpentier**

**Pièces à cinq parties**

**Volume 1**

La Sinf<sup>o</sup>nie  
d'Orphée



# Pour un reposoir

[H.508]

## Ouverture

[Dessus de violon]

[Haute-contre de violon]

[Taille de violon]

[Quinte de violon]

[Basse de violon]

5

10

LSC 008