

A Abordagem Técnico-Interpretativa do Concertino para Viola e Piano de Perez Dworecki: Estratégias para o Ensino e a Performance

Fábio Saggin

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Resumo: Este artigo apresenta uma abordagem técnico-interpretativa do Concertino para violino e piano de Perez Dworecki, em sua adaptação para viola e piano, com o objetivo de discutir os principais desafios encontrados durante seu estudo e as estratégias pedagógicas empregadas para sua resolução. A análise parte da experiência prática de preparação, execução e ensino da obra com estudantes de viola, articulando aspectos relacionados à organização rítmica, articulação, golpes de arco, afinação, coordenação motora e construção do discurso musical. São discutidas situações específicas da obra, como transições entre diferentes subdivisões rítmicas, passagens de semicolcheias, mudanças de corda, padrões de articulação e trechos envolvendo cordas duplas. As estratégias propostas incluem subdivisão rítmica, prática sem instrumento, variação de ritmos e articulações, prática lenta, agrupamento de notas, trabalho de afinação orientado pela audição e utilização do piano como referência harmônica e rítmica. O estudo também estabelece relações entre os problemas encontrados no Concertino e situações presentes no repertório tradicional da viola. Defende-se, por fim, que o desenvolvimento técnico deve estar subordinado às necessidades musicais da obra, de modo que a técnica funcione como ferramenta para a realização do discurso interpretativo, e não como finalidade isolada.

Palavras-chave: Perez Dworecki, viola, performance musical, pedagogia da viola, análise técnico-interpretativa.

Technical-interpretative approach to Perez Dworecki's Concertino for viola and piano: strategies for teaching and performance

Abstract: This article presents a technical-interpretative approach to Perez Dworecki's Concertino, originally written for violin and piano and adapted for viola and piano, aiming to discuss the main challenges encountered during its study and the pedagogical strategies employed to address them. The analysis is based on the practical experience of preparing, performing, and teaching the work with viola students, addressing aspects related to rhythmic organization, articulation, bow strokes, intonation, motor coordination, and musical discourse. Specific situations in the work are discussed, including transitions between different rhythmic subdivisions, semiquaver passages, string crossings, articulation patterns, and double-stop passages. The proposed strategies include rhythmic subdivision, practice away from the instrument, variation of rhythms and articulations, slow practice, grouping of notes, ear-oriented intonation practice, and the use of the piano as a harmonic and rhythmic reference. The study also establishes relationships between the challenges found in the Concertino and situations present in the traditional viola repertoire. Finally, it argues that technical development should remain subordinate to the musical requirements of the work, so that technique functions as a tool for realizing musical discourse rather than as an isolated goal.

Keywords: Perez Dworecki, viola, musical performance, viola pedagogy, technical-interpretative analysis.

1. Introdução

A viola ocupa atualmente um espaço consolidado no ensino superior de música, na prática orquestral e na música de câmara. Apesar disso, a produção acadêmica dedicada especificamente ao ensino do instrumento e às particularidades de sua formação técnico-musical ainda apresenta lacunas quando comparada à literatura produzida sobre o violino. Meirelles (2018), ao investigar perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da viola no Brasil, evidencia a necessidade de ampliar a reflexão sobre os processos de formação do violista no contexto brasileiro.

No campo do repertório pedagógico, a relação entre obras originalmente compostas para viola e obras adaptadas de outros instrumentos constitui uma questão particularmente relevante: Silva (2019) demonstra a coexistência de estudos originais e transcritos na formação técnica do violista, enquanto Nascimento e De Biaggi (2017) chamam atenção para uma produção didática originalmente composta para viola mais ampla do que frequentemente se supõe. A utilização de obras adaptadas constitui, assim, parte de uma prática histórica e pedagógica mais ampla, e não apenas resultado da escassez de repertório original.

É nesse contexto que se insere o Concertino de Perez Dworecki — a única obra composicional conhecida do violista. Ainda que não se considerasse compositor, a obra apresenta particular interesse por estar relacionada à trajetória de um músico diretamente ligado à prática da viola no Brasil. Além de sua atuação como intérprete e professor, Dworecki realizou diversas adaptações de obras para viola, estabelecendo relação direta com uma prática de ampliação do repertório por meio da transformação de materiais originalmente destinados a outros instrumentos.

O Concertino apresenta ainda uma particularidade histórica: sua existência permaneceu, durante longo período, fora da circulação habitual do repertório, e a própria família de Dworecki desconhecia a partitura, guardando apenas a lembrança de que o músico havia escrito alguma obra na época do falecimento do Dr. Oscar Americano, a quem a obra foi dedicada. Há indícios, inclusive, de que tenha sido oferecida como presente ao filho do homenageado (Saggin, 2021). Recuperar essa partitura é resgatar não só uma obra pouco conhecida, mas um fragmento da trajetória de um dos nomes importantes da história da viola brasileira.

A partir da recuperação da partitura, foi realizada uma adaptação do Concertino para viola por meio da transposição integral da obra uma quinta abaixo. Essa solução

preserva as relações intervalares, as configurações técnicas e a utilização de cordas soltas presentes na versão original. Como a obra foi concebida para ser executada integralmente em primeira posição no violino, a transposição integral para a tessitura da viola permite conservar uma situação técnico-instrumental equivalente à originalmente proposta (Saggin, 2021).

O interesse deste trabalho, contudo, não se limita à recuperação e adaptação da obra. Sua utilização no ensino da viola permitiu identificar dificuldades técnico-interpretativas recorrentes: organização rítmica, transição entre subdivisões, coordenação entre mudanças de corda e acentos, articulação, distribuição e controle do arco, configurações da mão esquerda, afinação e execução de cordas duplas.

Essa experiência mostrou que tais dificuldades, quando executadas de maneira mecânica incorreta, acabam comprometendo o resultado musical: em diversos trechos, a execução técnica malfeita interfere na estabilidade temporal, na qualidade sonora e na direção musical da passagem. Coube, portanto, estabelecer estratégias que permitissem ao estudante compreender o problema musical, isolá-lo quando necessário e, em seguida, reintegrá-lo ao discurso da obra.

O procedimento metodológico adotado combina análise da partitura, experimentação técnico-interpretativa e observação da experiência pedagógica decorrente do estudo da obra com estudantes de viola: as dificuldades recorrentes observadas na preparação e no ensino do Concertino foram relacionadas a procedimentos técnicos testados no próprio instrumento e articulados à literatura sobre técnica instrumental, aprendizagem motora e prática musical, além de comparadas a obras do repertório tradicional da viola que apresentam demandas semelhantes.

Diante disso, este artigo tem como objetivo analisar os principais aspectos técnico-interpretativos do Concertino e discutir estratégias de estudo que contribuam para sua preparação pedagógica e performática, considerando sua relação com a construção do discurso musical.

Nesse sentido, o Concertino constitui simultaneamente objeto artístico, documento relacionado à história da viola no Brasil e material pedagógico. Sua recuperação contribui para ampliar e valorizar o repertório da viola, enquanto sua análise permite investigar como dificuldades técnicas podem ser abordadas de maneira integrada às necessidades musicais da obra. Como afirma Galamian (2013), a técnica constitui um

meio colocado a serviço da interpretação artística. Esse princípio orienta toda a análise desenvolvida nas seções seguintes.

2. Perez Dworecki, o Concertino e sua adaptação para viola

2.1. Dworecki e a viola

Perez Dworecki (1920–2011) ocupa posição de destaque na história da viola no Brasil. Sua atuação como instrumentista, professor e divulgador do repertório contribuiu para a consolidação da viola no ambiente musical brasileiro, especialmente a partir da segunda metade do século XX.

Sua trajetória também esteve relacionada à ampliação do repertório brasileiro para o instrumento. Obras de compositores brasileiros foram dedicadas a Dworecki, enquanto sua atuação como violista estimulou a circulação e a criação de repertório destinado à viola. Registros históricos de sua atividade mostram sua participação em importantes apresentações dedicadas à música brasileira, incluindo obras de Camargo Guarnieri, Gnattali, Souza Lima, Mahle e Guerra-Peixe.

Um aspecto particularmente relevante para o presente trabalho é o fato de Dworecki ter realizado diversas adaptações para viola. Essa prática constitui um precedente importante para compreender a presente adaptação de seu Concertino. A opção de transpor a obra para viola não representa, portanto, uma ruptura com a trajetória do violista, mas dialoga com uma prática que esteve presente em sua própria atuação artística.

2.2. Origem e recuperação do Concertino

Composto em 1974 e publicado originalmente pela Ricordi Brasileira para violino e piano, o Concertino foi escrito em homenagem ao Dr. Oscar Americano, conforme indicado na própria partitura. A dedicatória “À memória do amigo Dr. Oscar Americano” estabelece uma relação direta entre a obra e a memória do homenageado.

A recuperação da obra possibilitou não apenas sua edição, mas também sua primeira gravação mundial na versão para viola e piano, realizada em 2021 por Fábio Saggin, viola, e Micah Behr, piano, publicada no álbum *The Roots of Brazilian Viola Music* (Spice Classics, 2023) como *Concertino for Viola and Piano* (arr. Fábio Saggin).

A edição da versão para viola foi publicada em 2022, através das Publicações ABRAV (Associação Brasileira de Violistas), contribuindo para a circulação da obra entre violistas e instituições de ensino.

A recuperação do Concertino adquire, portanto, dimensão que ultrapassa a simples disponibilização de uma nova obra para o instrumento. Trata-se também de um processo de preservação da memória musical brasileira, no qual edição, performance e ensino se articulam para recolocar em circulação uma obra de um dos principais responsáveis pela consolidação da viola no Brasil.

3. Análise técnico-interpretativa do Concertino

A análise apresentada nesta seção resulta da observação dos principais problemas encontrados durante o processo de estudo da obra. Em vez de tratar cada dificuldade exclusivamente como um problema motor, busca-se compreender sua relação com ritmo, fraseado, articulação, afinação e direcionamento musical.

3.1. Organização rítmica e estabilidade da pulsação

A questão rítmica constitui um dos principais desafios encontrados durante o trabalho pedagógico com o Concertino. Entre os compassos 15 e 18 (figura 1), ocorre uma transição entre semicolcheias, tercinas e colcheias que exige do intérprete uma compreensão precisa da proporção entre essas figuras. A dificuldade não consiste apenas em executar cada subdivisão isoladamente, mas em realizar a passagem de uma organização para outra mantendo constante a pulsação.



Figura 1 – Dworecki, Concertino – compassos 15 a 18 (viola)

Nesse trecho, o erro mais comum observado, recorrente entre diferentes estudantes ao longo do ensino da obra, foi a antecipação da segunda tercina, cuja execução ocorre durante uma ligadura e coincide com uma mudança de corda. A combinação entre a mudança da subdivisão rítmica e a demanda de coordenação motora tende a tornar menos evidente a localização temporal da segunda nota da tercina.

A importância da pulsação como elemento estruturante da performance é destacada por Gebrian (2024). A autora observa que o ritmo constitui a estrutura sobre a

qual os demais elementos da performance se apoiam e argumenta que a estabilidade rítmica depende tanto de uma referência externa, como o metrônomo (enquanto estiver estudando), quanto do desenvolvimento de uma sensação interna de pulso.

Por essa razão, propõe-se inicialmente que a proporção rítmica seja trabalhada sem o instrumento. O intérprete pode falar ou cantar a subdivisão, utilizando a figura de semínima ou colcheia como referência intermediária entre as figuras escritas, de modo a estabelecer uma representação temporal clara antes que as demandas motoras da execução instrumental sejam incorporadas.

O estudo pode ainda ser associado a movimentos corporais simples. Gebrian (2024) destaca que caminhar ou realizar movimentos sincronizados com a pulsação pode contribuir para a construção de uma sensação corporal mais profunda do pulso e da hierarquia métrica. Bruser (1997) também observa que movimentos realizados sem o instrumento podem contribuir para incorporar fisicamente as energias rítmicas da música.

Entre os compassos 18–22 (figura 2) e 27–31 (figura 3), encontra-se outro problema de organização temporal. Nesses trechos, observa-se uma tendência a encurtar a duração das semínimas e, simultaneamente, executar as semicolcheias de maneira excessivamente rápida. O resultado é uma alteração da proporção interna do ritmo: embora as notas sejam executadas na sequência correta, a relação temporal entre elas deixa de corresponder ao caráter escrito.



Figura 2 – Dworecki, Concertino – compassos 18 a 22 (viola)



Figura 3 – Dworecki, Concertino – compassos 27 a 31 (viola)

Nesse caso, a subdivisão em colcheias torna-se particularmente importante, ou, até mesmo, imaginar ou cantar a parte do piano enquanto se executa o trecho. O preenchimento mental dos tempos cria uma referência intermediária entre as notas efetivamente executadas e impede que a duração da semínima seja determinada apenas

por uma estimativa subjetiva. Em vez de imaginar apenas o momento de execução de cada nota, o intérprete passa a perceber a continuidade temporal que existe entre elas.

Esses procedimentos também encontram relação com a ideia de direcionamento rítmico apresentada por Barrett (1972) para o autor, o ritmo pode ser entendido como um movimento em direção a um destino, e a ênfase rítmica contribui para o timing, a sincronização e a continuidade da frase.

As dificuldades observadas nesses compassos também podem ser relacionadas a situações presentes no repertório tradicional da viola: a passagem entre subdivisões do Concertino é comparável a situações do repertório concertante do instrumento (figura 4 e 5), e a organização rítmica dos compassos 18–22 e 27–31 aproxima-se de procedimentos presentes na Fantaisie de Hummel (figura 6). Isso é evidência de que os problemas identificados na obra de Dworecki integram um conjunto de habilidades recorrentes na literatura do instrumento.



Figura 4 – C. Stamitz, Concerto em Ré maior, 1º mov – compassos 246 a 248 (viola)



Figura 5 – J. Schubert, Concerto em Dó maior, 1º mov – compassos 111 a 112 (viola)



Figura 6 – J. Hummel, Fantasia – compasso 52 (viola)

3.2. Articulação, golpes de arco e direcionamento musical

Os golpes de arco empregados no Concertino apresentam diferentes funções na construção do discurso musical. Nos compassos 1–8, 40–54 e 86–93 predominam trechos de caráter cantabile, nos quais o legato e a qualidade sonora assumem papel central.

Salles (2021) caracteriza o legato como a execução contínua de um grupo de notas em uma única arcada, sem interrupções ou inflexões, definição próxima à de

Galamian (2013). No Concertino, a realização do legato exige, além da continuidade física da arcada, a manutenção da direção da frase e da continuidade do discurso.

Entre os compassos 9–15, predomina o détaché, caracterizado por Galamian (2013) como um golpe separado para cada nota, porém suave e contínuo, sem interrupções entre uma arcada e outra, matriz técnica da qual derivam diferentes formas de articulação (Salles, 2021). No Concertino, entretanto, a execução em détaché não deve resultar em uma sucessão de notas equivalentes: se todas forem executadas com o mesmo peso, velocidade e intenção, o trecho pode adquirir caráter de exercício técnico, perdendo seu direcionamento musical.

No compasso 9, por exemplo, a organização harmônica (sol menor, ré maior, sol menor e ré menor nos quatro tempos) cria diferentes níveis de tensão e repouso sob uma articulação aparentemente uniforme, permitindo que o détaché carregue direção musical mesmo sem variação de golpe de arco.

No compasso 10, a combinação de notas específicas revela uma linha descendente que não está explícita na superfície da escrita, conduzindo à terceira nota do compasso 11; a partir daí, a direção se inverte e passam a se formar grupos ascendentes até o compasso 12. Essa leitura estrutural muda a maneira de estudar o trecho: em vez de uma longa sequência de notas, o violista passa a enxergar grupos, direções e pontos de chegada (figura 7). A partitura deixa de ser uma sucessão de movimentos e passa a ser uma estrutura musical que orienta esses movimentos — princípio que se aproxima da tradição pedagógica de Ivan Galamian, para quem a técnica não deve ser separada da compreensão musical (Galamian, 2013).

A concepção de Barrett (1972) sobre o ritmo como movimento em direção a um destino contribui para compreender essa organização: a articulação não deve ser interpretada como um conjunto de eventos independentes, mas como parte de uma estrutura hierárquica na qual determinadas notas conduzem a outras, ideia que Salles (2021) reforça ao relacionar tensão e distensão à condução musical e à importância de cantar as frases para compreender seu desenho. O détaché deve funcionar, assim, como meio de articulação do discurso, e não como finalidade técnica: o desafio consiste em preservar a clareza da articulação sem eliminar a hierarquia musical.

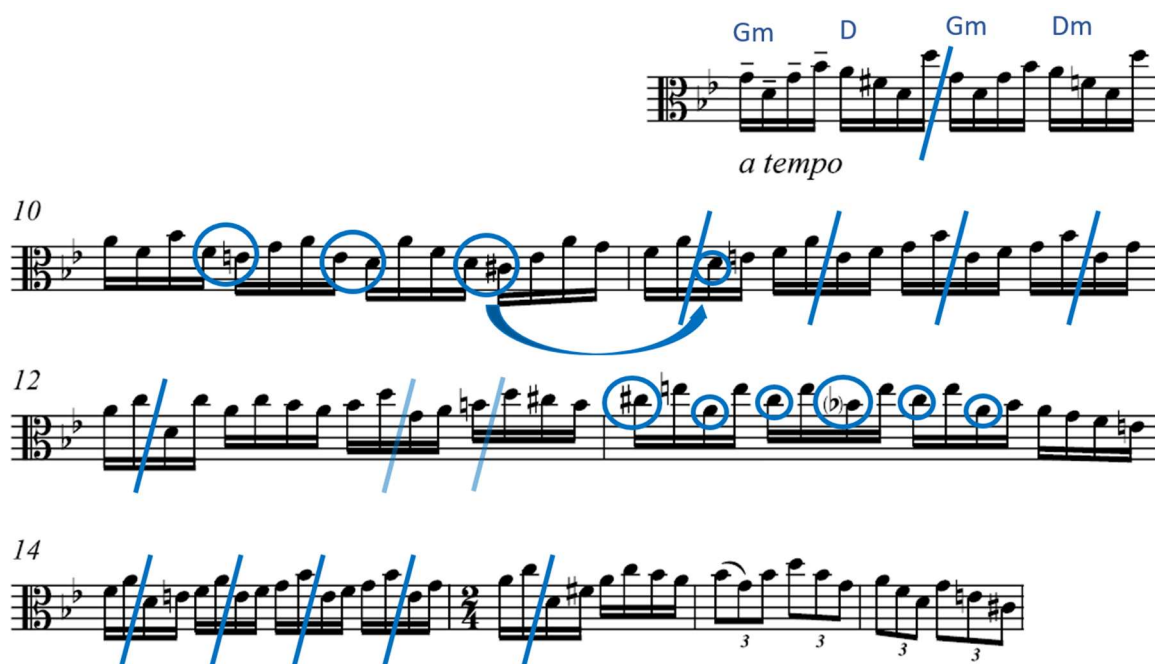


Figura 7 – Dworecki, Concertino – compassos 9 a 17 (viola): sugestão de agrupamentos

3.3. Passagens rápidas e coordenação motora

As sequências de semicolcheias constituem alguns dos momentos de maior demanda técnica da obra, especialmente nos compassos 9–15 (figura 7, acima), 57–58 (figura 8) e 94–101 (figura 10). Nesses trechos, a dificuldade não se limita à velocidade, mas envolve a coordenação entre mão esquerda, articulação da mão direita, mudanças de corda e manutenção da pulsação.



Figura 8 – Dworecki, Concertino – compassos 57 a 58 (viola)

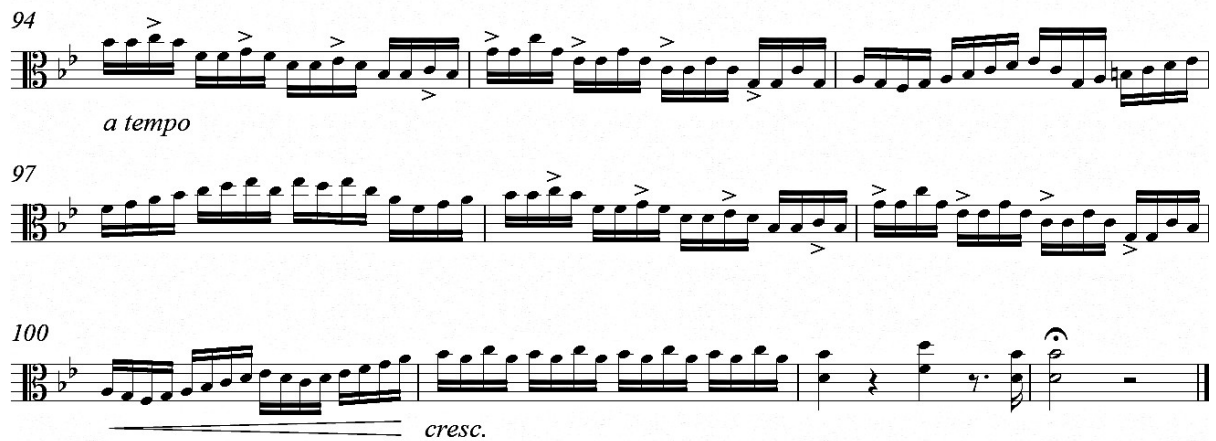


Figura 9 – Dworecki, Concertino – compassos 94 ao 103 (viola)

Gerle (2006) ressalta a importância da prática lenta para que o cérebro possa codificar adequadamente os comandos necessários à execução, alertando que cada passagem é formada por diferentes componentes e que tentar solucionar todos simultaneamente pode dificultar o processo de aprendizagem. A partir dessa perspectiva, uma passagem rápida deve inicialmente ser dividida em seus componentes (ritmo, dedilhado, mudança de corda, articulação e distribuição do arco) para só depois ser reunida em velocidade maior.

Gebrian (2024) apresenta duas estratégias complementares para o estudo de passagens rápidas: a utilização de ritmos variados (figura 10), que faz com que apenas algumas notas sejam rápidas e outras mais longas, reduzindo momentaneamente a demanda de velocidade contínua; e a modificação deliberada dos padrões de ligadura e articulação (figura 11), que torna a execução mais difícil e evidencia regiões em que a coordenação ainda não está suficientemente organizada. Quando essas configurações alternativas podem ser executadas com segurança, a versão original tende a tornar-se mais acessível.



Figura 10 – Dworecki, Concertino – compassos 57 ao 58 (viola): sugestão de estudo com ritmos variados

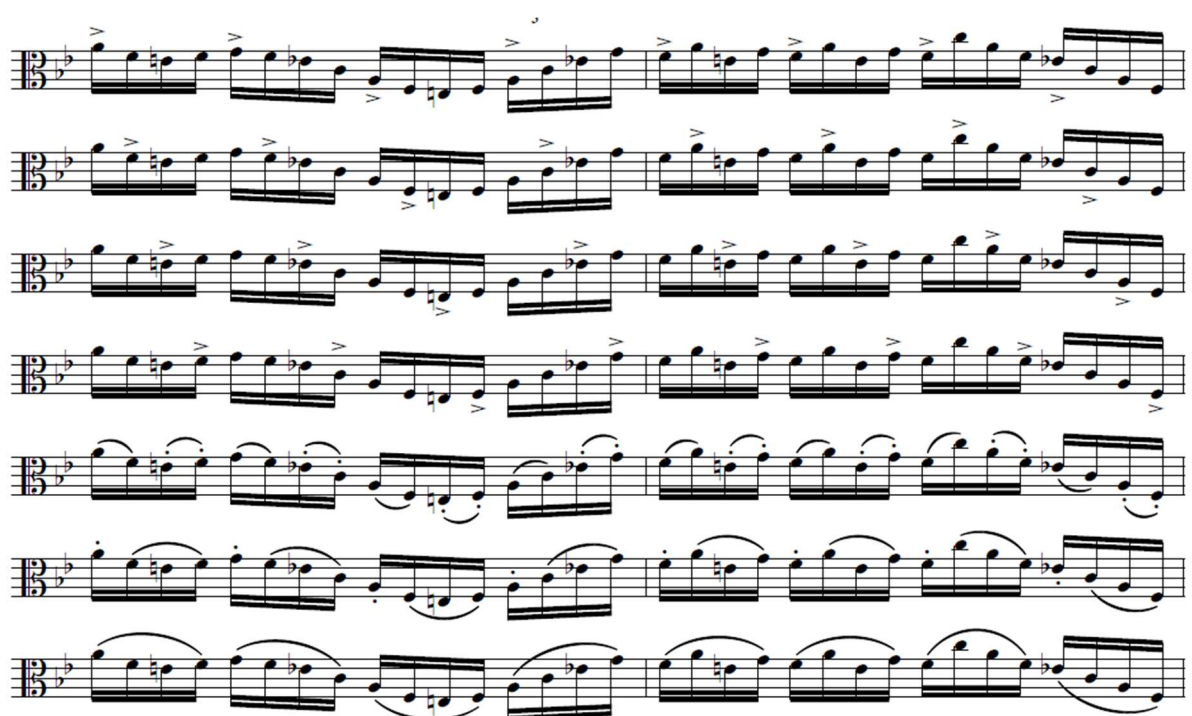


Figura 11 – Dworecki, Concertino – compassos 57 ao 58 (viola): sugestão de estudo com modificação de padrões de ligadura e articulação.

Esses procedimentos são particularmente úteis nos compassos 57–58, mas podem ser utilizados em qualquer outro trecho similar do repertório. A autora também descreve o *interleaved clicking up*, no qual diferentes partes da passagem são trabalhadas em velocidades progressivamente maiores, combinando isolamento e contextualização (Gebrian, 2024). É uma estratégia útil quando o estudante já executa os grupos

individualmente, mas ainda tem dificuldade para iniciar a passagem diretamente no andamento.

O objetivo final, entretanto, não é apenas atingir o andamento: Gebrian (2024) destaca que executar uma passagem no andamento durante o estudo não garante a capacidade de tocá-la imediatamente nesse andamento, sendo necessário desenvolver agrupamentos maiores de informação. Entra em jogo aqui o conceito de chunking: o músico deixa de processar cada nota individualmente e passa a organizar conjuntos maiores de notas. Salles (2021) descreve processo semelhante: com o desenvolvimento da aprendizagem, notas individuais e memórias táteis organizam-se em pequenos conjuntos, substituindo impulsos individuais por um único impulso relacionado a um agrupamento de sons.

3.4. Mudanças de corda e coordenação do arco

As mudanças de corda constituem outro elemento recorrente na dificuldade técnica do Concertino. No compasso 55, a passagem entre as duas primeiras notas exige que o violista execute um si grave na corda sol e, em seguida, um si agudo na corda lá, atravessando a corda ré sem tocá-la. A dificuldade não está só na mudança física de nível entre as cordas, mas na necessidade de preservar, ao mesmo tempo, a precisão rítmica e a qualidade do som.

Gerle (2006) propõe, para mudanças de corda complexas, que o trecho seja inicialmente reduzido aos movimentos essenciais do arco, executando-se as cordas soltas na mesma sequência e duração, sem a participação da mão esquerda (figura 12). Isso permite ao estudante identificar e memorizar o padrão de movimentos do braço direito antes de acrescentar a complexidade do dedilhado. Essa estratégia é especialmente adequada ao Concertino, pois separa a dificuldade da mudança de corda da dificuldade de afinação, para que os dois componentes sejam reunidos posteriormente.



Figura 12 – Dworkin, Concertino – compasso 55 (viola): original à esquerda e a versão simplificada em cordas soltas à direita

3.5. Afinação, extensões e organização da mão esquerda

A escrita do Concertino explora diferentes padrões de disposição dos dedos da mão esquerda, exigindo adaptações constantes da forma da mão. Gerle (2006) descreve vinte e um padrões de dedos; o compasso 13 (figura 13) apresenta uma combinação que não corresponde a nenhum deles (tom e meio entre o primeiro e o segundo dedos, semitom entre o segundo e o terceiro, e tom entre o terceiro e o quarto), exigindo uma extensão real da mão. Na experiência de ensino da obra, observou-se que estudantes tendem a resolver essa extensão alongando igualmente todos os dedos, o que compromete tanto a afinação quanto o relaxamento da mão. Propõe-se, em vez disso, que a extensão seja realizada prioritariamente para trás, com o primeiro dedo, mantendo o segundo dedo como referência central da forma da mão, enquanto o terceiro dedo é abaixado em conjunto com o quarto.



Figura 13 – Dworecki, Concertino – compasso 13 (viola)

A proposta encontra respaldo em Galamian (2013), que observa a possibilidade de posicionar a mão ligeiramente mais à frente, distribuindo de forma mais equilibrada a extensão entre o primeiro e o quarto dedos. Essa questão adquire contornos particulares na viola, cuja caixa acústica maior e cordas mais longas tornam as extensões proporcionalmente mais exigentes que no violino: Kashkashian, em depoimento reunido por Teploff (2020), observa que mãos menores precisam recuar ligeiramente dentro da posição para preservar a integridade da configuração do quarto dedo. Esse princípio é diretamente aplicável ao compasso 13, em que essa preservação é o que permite alcançar a extensão sem perda de afinação.

Para Galamian (2013), a afinação resulta da combinação entre a sensação tátil e a orientação constante do ouvido: a mão desenvolve uma percepção de localização e distância, mas essa referência física permanece sob controle auditivo. A solução técnica para o compasso 13 consiste, portanto, em estabelecer uma organização da mão que permita antecipar auditiva e fisicamente a posição necessária, e não apenas em alcançar a nota.

Gebrian (2024) reforça a importância do desenvolvimento da percepção de altura: a capacidade de distinguir pequenas diferenças de frequência pode ser desenvolvida pela prática, e a precisão da afinação relaciona-se à capacidade de audiar mentalmente os sons. Para instrumentistas de cordas, cantar aquilo que está sendo estudado contribui para essa representação auditiva. No Concertino, essa abordagem é especialmente útil nos trechos com extensões e mudanças de padrão dos dedos: antes de executar uma nota difícil, o estudante pode cantá-la, imaginá-la e estabelecer sua relação intervalar com a nota anterior.

3.6. Repetição de notas, articulação e controle rítmico

Nos compassos 63–64 (figura 14), a repetição de notas apresenta uma dificuldade específica de articulação e organização rítmica. As notas repetidas devem permanecer na corda, preservando clareza e energia, mas sem transformar a passagem em uma sequência mecanicamente uniforme.



Figura 14 – Dworecki, Concertino – compassos 63 a 64 (viola)

A tendência observada, de maneira consistente ao longo do trabalho pedagógico com diferentes estudantes, é antecipar a nota acentuada, sobretudo quando a mudança de corda coincide com o acento: no segundo tempo do compasso 63, a mudança de corda pode induzir antecipação; no compasso 64, uma nova mudança de corda imediatamente após o acento aumenta a dificuldade de estabilização do movimento. Nessas situações, a mudança de corda deve ser tratada como consequência do gesto musical, e não como evento que determina o ritmo. O controle da quantidade de arco, da velocidade e do ponto de contato permite realizá-la sem produzir um acento involuntário, o que se relaciona à noção de hierarquia métrica discutida por Gebrian (2024), para quem a percepção dos diferentes níveis de força dentro do compasso é importante tanto para a expressividade quanto para a precisão rítmica.

3.7. A cadenza e o retorno do tema

O início da cadenza ocorre no compasso 75, retomando posteriormente elementos apresentados no início da obra. Nos compassos 79–80 encontra-se uma das

passagens de maior virtuosismo, construída inicialmente a partir de uma escala de si bemol maior que se transforma em um arpejo de dó menor distribuído pelas quatro cordas, conduzindo posteriormente às cordas duplas.

A passagem exemplifica como a dificuldade técnica pode estar diretamente relacionada à construção formal: o virtuosismo não aparece como episódio isolado, mas como elemento de tensão que conduz ao retorno do tema inicial no compasso 86. A execução das cordas duplas requer atenção simultânea à afinação, à forma da mão, à distribuição do arco e ao equilíbrio sonoro entre as duas notas. Merece atenção especial o ângulo do cotovelo esquerdo, que deve ser ajustado conforme o intervalo executado: quando o intervalo é menor que uma quinta justa, o cotovelo deve ser movimentado para frente, evitando que o dedo de maior número esbarre na corda mais aguda.

3.8. O trecho final e a distribuição do arco

Nos compassos finais, especialmente a partir do compasso 94 (figura 15), a distribuição do arco e o controle das mudanças de corda tornam-se fundamentais.

No compasso 95, o acento encontra-se na primeira nota, e não na terceira, como ocorrera no compasso anterior; a mudança de corda ocorre justamente na nota não acentuada, exigindo movimento cuidadosamente controlado para evitar um segundo acento involuntário. Nesse trecho, a quantidade de arco, sua velocidade, o peso aplicado e o ponto de contato precisam ser coordenados com precisão, e a mudança de corda deve ocorrer próxima à nota correspondente, sem interromper a continuidade da frase. Isso remete à concepção de Galamian (2013) sobre o movimento retilíneo do arco, cujo controle contribui para a estabilidade do ponto de contato e para a qualidade sonora.

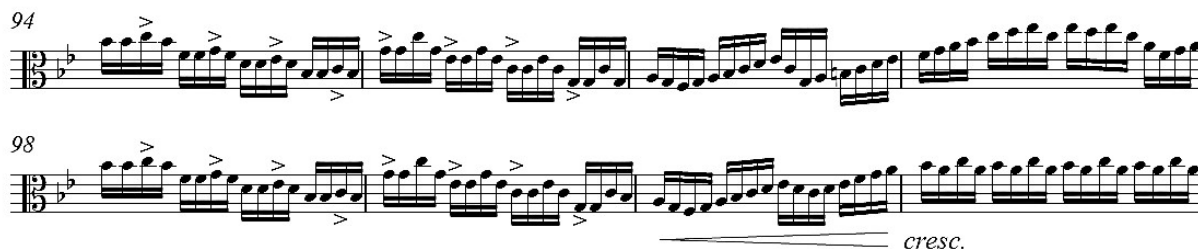


Figura 15 – Dworecki, Concertino – compassos 94 a 101 (viola)

No compasso 101, o caráter próximo ao final rossiniano permite uma aceleração progressiva, conduzindo a obra para os acordes finais. Nesse momento, a técnica deve estar subordinada à sensação de entusiasmo e conclusão. O aumento de velocidade somente funciona musicalmente quando permanece integrado à direção da frase.

4. Estratégias de estudo e implicações pedagógicas

A análise apresentada anteriormente permite organizar algumas estratégias de estudo que podem ser aplicadas não apenas ao Concertino, mas também a outras situações do repertório da viola.

4.1. Prática rítmica fora do instrumento

A resolução inicial dos problemas rítmicos sem o instrumento — falar, cantar ou associar a subdivisão a movimentos corporais, como na seção 3.1 — é útil quando a dificuldade técnica mascara um problema de organização temporal. Ao retirar o instrumento da equação, o estudante verifica se de fato compreende a relação entre as figuras rítmicas.

4.2. Prática variável e organização das passagens rápidas

As passagens rápidas discutidas na seção 3.3 beneficiam-se de três recursos: variação rítmica deliberada, alteração de ligaduras e articulações, e o *interleaved clicking up*, que combina isolamento e contexto. O objetivo final é o agrupamento: operar com unidades maiores de informação, e não nota a nota, de modo que o trecho seja percebido como unidade musical.

4.3. Escuta, piano e música de câmara

O trabalho do Concertino não deve ser realizado só a partir da parte da viola: o piano oferece referências harmônicas e rítmicas que ampliam a escuta do violista — para a afinação, ao situar cada nota num contexto harmônico mais amplo, e para a organização temporal, já que seu preenchimento rítmico oferece informações ausentes quando a parte é estudada isoladamente. O Concertino é, assim, obra de música de câmara, não apenas exercício técnico para viola.

4.4. Técnica como meio para a realização musical

A análise dos diferentes problemas do Concertino conduz a uma questão central: qual deve ser a finalidade do estudo técnico? Galamian (2013) define técnica como a capacidade de dirigir mentalmente e executar fisicamente os movimentos necessários à performance, mas enfatiza que ela constitui um meio a serviço da interpretação artística. Essa perspectiva encontra correspondência em Martens (2006): Elman afirma que a

técnica é secundária diante da necessidade de produzir cor, nuance, movimento e vida; Gardner defende que a música deve determinar os meios técnicos empregados; e Nachéz sintetiza essa relação ao afirmar que a técnica é apenas um meio (Martens, 2006).

No Concertino, essa relação orienta cada estratégia discutida: a subdivisão rítmica mantém a direção do discurso; a variação de articulações amplia a liberdade interpretativa; a afinação evita que a insegurança técnica interrompa a linha melódica. Barrett (1972) propõe organizar o estudo em subtarefas sucessivas: isolar, reunir e, por fim, deixar o exercício técnico desaparecer como elemento perceptível, dando lugar à realização musical. É nesse ponto que reside talvez a lição mais valiosa do estudo do Concertino: compreender o tempo de estudo não como repetição mecânica, mas como um verdadeiro laboratório. Cabe ao intérprete testar soluções técnicas até encontrar aquela que melhor serve à ideia musical pretendida, ainda que não seja a mais convencional ou a primeira que funcione. Essa postura investigativa é o que permite ao violista descobrir caminhos próprios para um resultado musical convincente, transformando cada dificuldade da obra em oportunidade de invenção, e não apenas em problema a ser corrigido.

5. Considerações finais

O estudo do Concertino de Perez Dworecki demonstra como uma obra relativamente breve pode reunir uma ampla variedade de situações técnico-interpretativas relevantes para a formação do violista: mudanças de subdivisão rítmica, passagens rápidas, articulações, mudanças de corda, extensões da mão esquerda, afinação, cordas duplas e controle da distribuição do arco. Esses desafios ultrapassam a obra específica e se relacionam a problemas recorrentes no repertório do instrumento.

A análise apresentada procurou demonstrar que a resolução desses problemas não deve ocorrer exclusivamente por meio da repetição instrumental. Estratégias como a prática sem instrumento, a subdivisão rítmica, o movimento corporal, a variação deliberada de ritmos e articulações, a prática lenta, o agrupamento de notas e a preparação auditiva permitem abordar diferentes componentes da execução antes de reuni-los em uma performance integrada. Foi um percurso que a experiência de ensino da obra com estudantes de viola confirmou repetidamente ao longo deste trabalho.

A literatura consultada reforça a importância de compreender a prática instrumental como um processo de organização progressiva entre percepção, pensamento e movimento.

No caso específico do Concertino, a utilização dessas estratégias também permite aproximar a obra do repertório tradicional da viola: as dificuldades encontradas em Dworecki não são particulares de sua escrita, mas aparecem em obras de diferentes períodos e estilos, o que aumenta o potencial pedagógico da obra. A adaptação para viola contribui, assim, tanto para a preservação e circulação da produção de Dworecki quanto para a formação técnica do violista, ao transformar uma obra pouco conhecida em material de performance, ensino e pesquisa e ampliar as possibilidades de contato com a produção de um dos nomes fundamentais da história da viola no Brasil.

Por fim, o principal princípio pedagógico que emerge deste estudo é a compreensão da técnica como meio, e não como finalidade em si: o exercício técnico deve eliminar obstáculos que limitem a realização do pensamento musical. Como sintetiza Galamian (2013), a técnica deve estar a serviço da interpretação artística. Quanto mais seguro o domínio técnico, maior a liberdade para que o intérprete se concentre no que dá sentido à execução: o som, a direção da frase, a expressão e a própria música.

REFERÊNCIAS

- BARRETT, Henry. **The viola: complete guide for teachers and students**. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1972.
- BRUSER, Madeline. **The art of practicing: a guide to making music from the heart**. New York: Bell Tower, 1997.
- DWORECKI, Perez; SAGGIN, Fábio. **Concertino para viola e piano**. [S. l.]: Publicações ABRAV, 2022. Partitura.
- GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. Mineola, NY: Dover Publications, 2013.
- GEBRIAN, Molly. **Learn faster, perform better: a musician's guide to the neuroscience of practicing**. Oxford: Oxford University Press, 2024.
- GERLE, Robert. **The art of practising the violin: with useful hints for all string players**. 2. ed. London: Stainer & Bell, 2006.
- MARTENS, Frederick H. (ed.). **Violin mastery: interviews with Heifetz, Auer, Kreisler and others**. Mineola, NY: Dover Publications, 2006.

MEIRELLES, Camila Torres. **Perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da viola no Brasil**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

NASCIMENTO, Francisco Darling Lopes do; DE BIAGGI, Emerson Luiz. Levantamento de obras didáticas compostas originalmente para viola. In: **CONGRESSO DA ANPPOM**, 27., 2017, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: ANPPOM, 2017.

SAGGIN, Fábio. **The influence of Perez Dworecki on the development of the Brazilian viola repertoire: a recording project**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – School of Music, University of Wisconsin-Madison, Madison.

SALLES, Mariana Isdebski. **Ciência na arte – Arte na ciência: técnica violinística e concepção de interpretações musicais**. 1. ed. Belém: Paka-Tatu, 2021.

SILVA, Ulisses Carvalho da. **Original and transcribed etude books for viola: a reference guide for teachers and students**. 2010. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – The University of Georgia.

TEPLOFF, Alex (ed.). **The Karen Tuttle legacy: a resource and guide for viola students, teachers, and performers**. New York: Carl Fischer, 2020.