

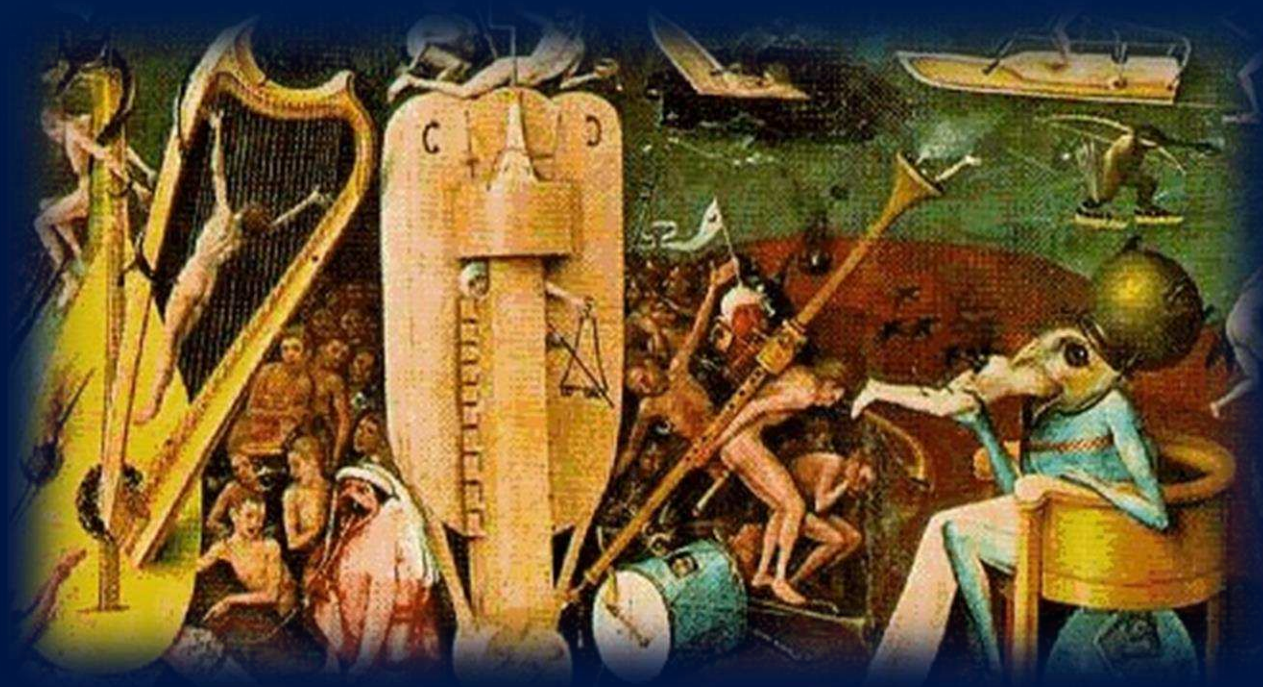
2020

Escola de Música da UFMG

DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE PERFORMANCE

Nº5



Organização e Edição
Fausto Borém
Eduardo Campolina



ISBN: 978-65-00-00697-1

DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE PERFORMANCE Nº5

Organização e edição

Fausto Borém
Eduardo Campolina

Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte
2020

ISBN: 978-65-00-00697-1

Editorial dos Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance Nº5

ISBN: ISBN: 978-65-00-00697-1

Apresentamos o quinto volume da série de livros *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance*, contendo 16 textos selecionados de alunos com seus orientadores que se destacaram na disciplina “Seminários de Performance” dos Cursos de Mestrado e Doutorado da Escola de Música da UFMG, ministrada no segundo semestre de 2019.

Após uma revisão de literatura que revela as carências deste estudo, **João Machala e Mauro Rodrigues** utilizam o conceito de fonética articulatória para entender o que ocorre com o aparelho fonador do músico ao articular sons com o trombone de vara. Com auxílio da análise de espectrogramas sonoros, os autores analisam a evolução dos componentes da série harmônica durante o transiente das articulações mais encontradas nos métodos do instrumento, comumente descritas como “Dah” e “Tah”.

Baseados no *Concerto para Violino de Mendelssohn Op.64, Mi Menor: 24 Exercícios Preparatórios*, método do violinista Maxim Jacobsen, publicado em 1961, **Lucas Barreto e Edson Queiroz de Andrade** realizam uma análise técnica violinística do Mov. I do *Concerto em Lá Menor* de A. Dvorák. A partir daí, apresentam cinco exercícios direcionados à preparação de três excertos deste movimento, com o intuito de fornecer ferramentas para a superação de suas dificuldades técnicas.

Pablo Souza e Fausto Borém destrincham as práticas de performance composicionais e de improvisação de Dave Holland no seu arranjo, para contrabaixo sozinho, de *Mr. P.C.*, de John Coltrane. A fonte primária, a gravação em vídeo da música no show *Dave Holland Solo at JazzBaltica 2003*, foi transcrita em forma de partitura. Na análise dos sons, imagens e notação musical foram utilizadas as ferramentas *MaPA*, *EdiPA* e *EdiEsp* do *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música).

Giuliano Coura e Cecília Nazaré de Lima investigam os elementos etnomusicais e extramusicais inspiradores da peça *Senda Aimára*, para flauta e violão, escrita pelo compositor argentino, radicado na cidade de Belo Horizonte, Rufo Herrera. A partir da análise dos poemas inseridos na partitura e associados a cada um dos movimentos - 1. *Vidála*, 2. *Chaya* e 3. *Huayno*, buscou-se extrair informações sobre o contexto cultural, dados históricos e os hábitos sociais do povo *Aimára* presentes no noroeste da Argentina, e relacioná-las aos procedimentos composicionais e interpretativos utilizados na peça.

Henrique Lawson e Fernando Araújo descobrem os hibridismos entre o flamenco, seus subgêneros e a música clássica nos dois movimentos (*Garrotín* e *Soleares*) da obra *Hommage à Tárrega*, de Joaquín Turina. Seu estudo é fundamentado a partir de uma revisão de literatura e gravações históricas do gênero. Os resultados alcançados permitem a proposição de novas possibilidades interpretativas, visando a uma performance estilisticamente mais informada.

Carlos Fernandes e Fernando Rocha apresentam transcrições e análises de dois solos do pianista Amilton Godoy no início da sua carreira na música instrumental brasileira: *O Barquinho diferente* (1965), de Sérgio Augusto e *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinicius De Moraes (1963). Nestas gravações, que fazem parte de *Zimbo Trio* (1964), primeiro disco deste grupo que Godoy fez parte, foram reconhecidos e descritos aspectos melódicos e harmônicos que estruturam o estilo de improvisação deste pianista e a influência de Oscar Peterson.

Marco Teruel Castellon e Ana Cláudia de Assis discutem questões tácitas ao funcionamento da Música Artística Ocidental (MAO), traduzidas nos conceitos de *obra* e *cânone*. Tomando como estudo de caso o *Chôros nº1* de Villa-Lobos, para violão solo, os autores tecem reflexões das tradições de performance da obra e propõem uma interpretação que subverte a lógica e as regras tradicionais da MAO, buscando atualizar o papel do intérprete por meio da união de performance, musicologia e outras abordagens interdisciplinares.

A partir de cinco obras do violonista-compositor Geraldo Ribeiro, **Evandro Dotto e Fernando Araújo** identificam elementos da escola nacionalista de Camargo Guarnieri e similaridades com o estilo composicional de Theodoro Nogueira. A análise de estilo e escrita idiomática forneceram referências para uma interpretação fundamentada, especialmente em trechos que demandam decisões em digitações pouco funcionais. As sugestões apresentadas buscam uma maior funcionalidade técnica e um discurso com maior coerência estilística.

Sofia Leandro e Fernando Rocha discutem questões técnico-interpretativas na preparação e estreia do *Concerto nº4, para violino e percussão (em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco)* de Harry Crawl, pelo *Duo Sofia Leandro e Bruno Santos*. São apresentadas as características da própria composição e as estratégias de performance que buscaram potencializar as interações entre o violino e os diversos instrumentos de percussão utilizados, muitas vezes resultantes da colaboração compositor-intérpretes.

Pedro Henrique Ludwig e Fausto Borém discutem escolha de dedilhados na realização das mudanças de posição “clássica” ou “romântica” no violoncelo em passagens selecionadas dos *Concerto em Dó Maior* de Franz Joseph Haydn (1765) e *Concerto em Ré Menor* de Edouard Lalo (1877). Foi utilizada a ferramenta *EdiPA (Edição de Performance Audiovisual)* e os conceitos de “dedo antigo” e “dedo novo” em quatro situações: (1) intervalos ascendentes com ligadura, (2) intervalos ascendentes sem ligadura, (3) intervalos descendentes com ligadura e (4) intervalos descendentes sem ligadura.

Leonardo Lopes, Guilherme Menezes Lage e Fausto Borém apresentam quatro situações frequentes no repertório do contrabaixo com demandas técnicas distintas. Estas situações foram o ponto de partida para a criação de quatro excertos musicais criados especialmente para medição de esforço cognitivo em uma pesquisa experimental de laboratório.

Melina Peixoto e Mauro Chantal apresentam um estudo sobre a ária *Tive um sonho*, da opereta brasileira de câmara inédita *A Princesa do Catete* de autoria de Euclides Fonseca sobre texto de Carneiro Vilela. Ao observarem a gênese dessa obra, os pesquisadores relembram as figuras dos autores e, ao abordarem sua relação texto-música, oferecem recursos para uma interpretação da ária, evidenciando um retrato da música de câmara vocal no período da *Belle Époque* brasileira.

Em sua pesquisa de natureza descritiva, analítica e aplicada, **Maria Fernanda Canabarro** e **Carlos Aleixo dos Reis** apresentam sugestões de performance para a obra *Canto XVI for Solo Viola* de Samuel Adler. Para compreender a construção orgânica do discurso musical, foi utilizada a ferramenta de análise *Contrapuntal Motive* apresentada por Philip Lasser em *The Spyralling Tapestry: An Inquiry into the Contrapuntal Fabric of Music* e elementos de estilo propostos por Jan LaRue em *Guidelines for Style Analysis*.

Cristina Gusmão e **Mônica Pedrosa de Pádua** verificam o estado da arte das pesquisas que têm a pronúncia do português brasileiro cantado como objeto principal de estudo, desenvolvidas após a publicação das Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, em 2007. As autoras apresentam uma revisão de literatura que compreende artigos, dissertações e teses sobre o tema, publicados no Brasil entre 2007 e 2018, contabilizando-os, organizando-os por assunto e descrevendo brevemente seu conteúdo.

Com a apresentação de *Lenda sertaneja*, composta em 1953 por Carlos Alberto Pinto Fonseca, **César Augusto** e **Mauro Chantal** apresentam estudo sobre sua estrutura formal, além de características da escrita pianística dessa peça que teve sua gênese na fase nacionalista do compositor. Como anexo, os autores apresentam também uma edição de performance, visto que essa composição permaneceu inédita e manuscrita até a presente pesquisa.

Raquel Calais e **Mauro Chantal** apresentam *Canção da retirante* de Carlos Alberto Pinto Fonseca, também composta em 1953, sobre poema do próprio compositor. Dados sobre o contexto histórico dessa canção brasileira de câmara são apresentados, além de informações sobre sua estrutura formal e aspectos musicais. Ao final de seu estudo, os autores apresentam uma edição de performance, juntamente com suas considerações sobre a partitura disponibilizada.

Esperamos que os estudos das práticas de performance em cada um desses estudos possam servir de referência para fundamentar a realização musical, inspirar novas ideias e abrir novos horizontes na comunicação de nossa arte.

Fausto Borém e Eduardo Campolina

Organizadores e Editores da Série *Diálogos Musicais da Pós-Graduação:
Práticas de Performance*

A série **Diálogos Musicais da Pós-Graduação** tem o objetivo de publicar trabalhos de pesquisa resultantes do diálogo entre alunos dos Cursos de Pós-Graduação em Música da UFMG (Doutorado e Mestrado) e seus professores em disciplinas específicas, pesquisadores convidados e seus orientadores de trabalho final. Este número é dedicado às Práticas de Performance.

Organizadores e Editores

Fausto Borém e Eduardo Campolina

Revisão de Inglês

Ícaro Melo

Ficha Catalográfica

Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG

Capa

Detalhe de “O Jardim das Delícias Terrenas” (pintura óleo sobre madeira, 1504) de Hieronymus Bosch, Museu do Prado, Madrid, com interferência de Lucas Monteiro.

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor Profa. Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor Prof. Alessandro Fernandes Moreira

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Fábio Alves da Silva Junior

Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Mário Fernando Montenegro Campos

Escola de Música da UFMG

Diretor Prof. Dr. Renato Tocantins

Vice-Diretor Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG

Coord. Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro

Sub-Coord. Profa. Edite Maria Oliveira da Rocha

Secretária Geralda Martins Moreira

Secretário Alan Antunes Gomes

Projeto Gráfico

Capa: Selo Minas de Som/UFMG

Diagramação e miolo: Fausto Borém

P912

Práticas de performance Nº5 [recurso eletrônico]: / organização e edição
Fausto Borém, Eduardo Campolina. - Belo Horizonte: Escola de Música
da UFMG, 2020.
1 recurso on-line (316 p. : il.) : pdf. (Diálogos musicais na pós-graduação)

Inclui partituras e referências bibliográficas.

Publicação Selo Minas de Som

ISBN: 978-65-00-00697-1

1. Performance musical. 2. Música – Execução. 3. Música – Análise. 4. Música – Pesquisa. I. Borém, Fausto. II. Campolina, Eduardo. III. Série.

CDD: 780.2

Sumário

- 1. Editorial dos *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical Nº5* i**
*Editorial of “Diálogos Musicais in Performance Practices” Nº5
from UFMG’s Music Graduate Studies*
Fausto Borém
Eduardo Campolina

- 2. A Fonética articulatória e o trombone de vara 1**
Articulatory phonetics and the slide trombone
João Machala
Mauro Rodrigues

- 3. Exercícios preparatórios para o primeiro movimento do
Concerto para Violino e Orquestra de A. Dvorák
a partir do modelo de Maxim Jacobsen 18**
*Preparatory exercises for the first movement of A. Dvorák’s Concerto for Violin and Orchestra
departing from Maxim Jacobsen’s model*
Lucas Barreto
Edson Queiroz de Andrade

- 4. O Arranjo para contrabaixo sozinho de Dave Holland
para “*Mr. P.C.*”, de John Coltrane 36**
Dave Holland’s arrangement for double bass alone of “Mr. P.C.”, by John Coltrane
Pablo Souza
Fausto Borém

- 5. Os Poemas de Rufo Herrera em *Senda Aimára* e sua
influência na interpretação da obra 56**
Rufo Herrera’s poems on Senda Aimára and his influence on the interpretation of the work
Giuliano Coura
Cecília Nazaré de Lima

6. Híbridos entre flamenco e música clássica na obra *Hommage à Tárrega* de Joaquin Turina 78

Hybridity between flamenco and classical music in "Hommage à Tárrega" by Joaquin Turina

Henrique Lowson
Fernando Araújo

7. O Estilo de improvisação do pianista Amilton Godoy no primeiro disco do *Zimbo Trio* 96

Pianist Amilton Godoy's improvisation style in Zimbo Trio's first album

Carlos Fernandes
Fernando Rocha

8. "Nem tão típico assim": subvertendo o cânone no *Chôros Nº 1*, para violão solo, de Heitor Villa-Lobos 117

"Nem tão típico assim" ["Not so Typical as This"]: subverting the canon in Chôros nº 1, for solo guitar, by Heitor Villa-Lobos

Marco Teruel Castellon
Ana Cláudia de Assis

9. Estilo e idiomatismo em cinco obras do violonista-compositor Geraldo Ribeiro 145

Style and idiomatic writing in five works by guitarist-composer Geraldo Ribeiro

Evandro Dotto
Fernando Araújo

10. Interação do violino com a percussão no *Concerto nº4, para violino e percussão (2019)* de Harry Crowl 165

Interaction of violin with percussion in Harry Crowl's 'Concerto nº4, for violin and percussion' (2019)

Sofia Leandro
Fernando Rocha

11. Mudanças de posição com “Dedo Antigo” ou “Dedo Novo” no violoncelo: escolhas estilísticas de *portamenti* nos concertos de Haydn e Lalo 189

Shifting with the “Old Finger” or “New Finger” on the cello: stylistic choices related to portamenti in the concertos by Haydn and Lalo

Pedro Henrique Ludwig
Fausto Borém

12. Delineamento de 4 excertos com situações de esforço cognitivo distintas da performance no contrabaixo acústico 210

Outline of 4 excerpts in distinctive mental workload from double bass performance

Leonardo Lopes
Guilherme Menezes Lage
Fausto Borém

13. Análise e edição da ária *Tive um sonho*, da opereta *A Princesa do Catete*, de Euclides Fonseca (1854-1929) 227

Analysis and editing of the aria Tive um sonho [I had a dream], by the operetta A Princesa do Catete [The Princess of Catete], by Euclides Fonseca (1854-1929)

Melina Peixoto
Mauro Chantal

14. Análise e performance do *Canto XVI for Solo Viola* de Samuel Adler 254

Analysis and performance of Samuel Adler's Canto XVI for Solo Viola

Maria Fernanda Leitão Canabarro
Carlos Aleixo dos Reis

**15. O Português Brasileiro no Canto Erudito:
Uma Revisão de Literatura de 2007 a 2018 277**

Brazilian Portuguese in classical singing: a literature review from 2007 to 2018

Cristina Gusmão
Mônica Pedrosa de Pádua

**16. Uma Edição de performance de *Lenda sertaneja* (1953),
de Carlos Alberto Pinto Fonseca 288**

*A Performance edition of Lenda sertaneja [Country legend] (1953),
by Carlos Alberto Pinto Fonseca*

César Augusto
Mauro Chantal

**17. *Canção da retirante* (1953), de Carlos Alberto
Pinto Fonseca: dados históricos, análise estilística
e edição de performance 302**

*Canção da retirante (1953) [Migrant song] by Carlos Alberto Pinto Fonseca:
historical data, stylistic analysis and performance edition*

Raquel Giesbrecht Calais
Mauro Chantal

Análise e performance do *Canto XVI for Solo Viola* de Samuel Adler

Analysis and performance of Samuel Adler's Canto XVI for Solo Viola

Maria Fernanda Leitão Canabarro

Universidade Federal de Minas Gerais
mfcanabarro@hotmail.com

Carlos Aleixo dos Reis

Universidade Federal de Minas Gerais
aleixor@musica.ufmg.br

Resumo: Sugestões de performance para a obra *Canto XVI for Solo Viola* de Samuel Adler, embasadas na análise contrapontística de Philip Lasser descrita em seu livro *The Spiraling Tapestry: An Inquiry into the Contrapuntal Fabric of Music* (2008) e no *Análisis del estilo musical* (2009) de Jan LaRue. O método de pesquisa, de natureza descritiva, analítica e artística foi organizado em três categorias principais: 1- Teórica, explicação das Análises propostas; 2- Analítica, aplicabilidade da ferramenta *Contrapuntal Motive* e dos elementos SAMeRC¹ na peça, demonstrando sua influência na performance; 3- Prática, sugestões de performance embasadas na análise da obra *Canto XVI for Solo Viola* de Samuel Adler. A *Contrapuntal Analysis* e *Análise do Estilo* permitem que tenhamos um maior entendimento da construção orgânica do discurso musical, influenciando diretamente nas decisões de performance feitas pelo intérprete. Considerando que a música contemporânea desempenha um importante papel na literatura da viola, os resultados deste estudo pretendem fornecer referencial teórico e conhecimento para que futuros intérpretes possam agregar a obra *Canto XVI for Solo Viola* de Samuel Adler ao seu repertório.

Palavras-chave: Contrapuntal Analysis; Análise de Estilo; música para viola Solo; Samuel Adler; sugestões de performance.

Abstract: Performance suggestions for Samuel Adler's *Canto XVI for Solo Viola*, based on Philip Lasser's contrapuntal analysis described in his book *The Spiraling Tapestry: An Inquiry into the Contrapuntal Fabric of Music* (2008) and Jan LaRue's *Análisis del estilo musical* (2009). The research method of descriptive, analytical, and artistic nature was organized into three main categories: 1- Theoretical: explanation of the proposed analyzes; 2- Analytical: applicability of the tool *Contrapuntal Motive* and of SHMeRG elements in the piece, demonstrating its influence on performance; 3- Practice: performance suggestions based on the analysis of Samuel Adler's *Canto XVI for Solo Viola*. *Contrapuntal Analysis* and *Style Analysis* allow us to have a greater understanding of the organic construction of the musical discourse, directly influencing the performance decisions made by the performer. Considering that contemporary music plays an important role in viola literature, the results of this study are intended to provide a theoretical framework and knowledge for future performers to add Samuel Adler's *Canto XVI for Solo Viola* to their repertoire.

Keywords: Contrapuntal Analysis; Style Analysis; music for Solo Viola; Samuel Adler; performance suggestions.

¹ "Sonido, Armonia, Melodía, Ritmo y Crecimiento" em LARUE, *Análisis del estilo musical*.

Introdução

A música contemporânea desempenha um importante papel na literatura da viola. Às vezes, o performer acaba deixando de lado uma obra em potencial por ela apresentar uma linguagem difícil de interpretar ou estranha para ele. Porém, nos esquecemos do fato de que as mais reconhecidas obras hoje em dia foram também inéditas e desconhecidas para o público anteriormente. Yi-Wen Chao cita em sua tese *A Study Guide for Violists* uma frase que a pianista Ray Lev disse em uma aula para seu aluno Joel Sachs: "*If we do not put a new piece on every recital, we can only blame ourselves if no new Beethoven arrives, because we did not create the atmosphere in which composers thrive*"²(CHAO, 2005. p.1). Acredito que ela não queira dizer que precisamos estrear uma nova peça em cada concerto que acontece, mas podemos interpretar a palavra "new" como uma música do nosso tempo. Da mesma forma, se não nos esforçamos para explorar e promover novas peças em potencial, podemos acabar excluindo por falta de conhecimento, excelentes obras.

Canto XVI for Solo Viola de Samuel Adler foi escrito no verão de 2004 e dedicado à Randolph Kelly, spalla do naipe das violas da Orquestra Sinfônica de Pittsburg. Foi estreiado por ele na primavera de 2005 na *University of West Virginia*. Este *Canto for Solo Viola* é o décimo sétimo de uma série de obras solo que, espera-se, terá uma para cada instrumento da orquestra. Com breve duração de 7 minutos, a peça consiste em um movimento contínuo, tendo duas seções contrastantes. A primeira é uma introdução lenta e contemplativa, que explora as qualidades líricas e expressivas da viola. Na segunda seção o intérprete demonstra agilidade e emoções intensas, terminando em uma furiosa coda.

Nascido 4 de março de 1928 em Mannheim, Alemanha, Samuel Adler mudou-se para os Estados Unidos em 1939. Teve seus estudos realizados na *Boston University* e *Harvard University* e recebeu quatro títulos de doutorado, na *Southern Methodist University*, *Wake Forest University*, *Santa Maria Cathedral* de Notre-Dame e do Conservatório de St. Louis. Seus principais professores de composição foram Herbert Fromm, Walter Piston, Randall Thompson, Paul Hindemith e Aaron Copland. Na área da regência, seu principal professor foi

² "Se não colocarmos uma nova peça em cada recital, só podemos culpar a nós mesmos se nenhum novo Beethoven surgir, pois não criamos a atmosfera na qual os compositores prosperam"

obra.

A primeira parte deste artigo consiste na explicação e aplicabilidade da ferramenta *Contrapuntal Motive* que será utilizada para analisar o *Canto XVI* e algumas breves explicações sobre a Análise de Estilo. A segunda etapa apresenta a análise da peça em questão, utilizando a ferramenta *Contrapuntal Motive* (Philip Lasser) e elementos de estilo propostos por LaRue (SAMeRC) nas suas respectivas teorias. Esta análise constitui a maior parte deste trabalho, pois fornece a melhor visão para maior entendimento do processo composicional e performático da obra. Os exemplos musicais são excertos extraídos da partitura original da peça. Embasadas na análise realizada, a última parte integra sugestões de performance para a obra *Canto XVI* de Samuel Adler levando em consideração os aspectos técnico, interpretativos da viola e o contexto estilístico de Samuel Adler.

Com isto, este artigo visa demonstrar que a teoria musical pode influenciar no desempenho prático da performance de determinada obra. Fornecer conhecimento e referências teóricas para que futuros intérpretes possam agregar com conhecimento esta peça à literatura da viola solo, e também encorajar futuras análises de diferentes ângulos e perspectivas. Através de estudo detalhado da obra *Canto XVI* aplicando as ferramentas das análises propostas, esta pesquisa tem como finalidade realizar uma avaliação objetiva da música, para que possamos enriquecer nossa habilidade de avaliação subjetiva de reconhecer o "bom" em qualquer tipo de obra.

1. *Contrapuntal Motive* e SAMeRC

Uma das maneiras mais interessantes de analisar uma peça é explorar as relações intervalares e materiais melódicos utilizados no discurso musical. Para este trabalho, os cinco tipos de qualidades intervalares estarão abreviados como **M** (maior), **m** (menor), **J** (justa), **A** (aumentada) e **d** (diminuta). Sendo assim, 3m representa um intervalo de terça menor e 5J uma quinta justa. O resto das abreviações será feita da mesma maneira. Na sua teoria de processo orgânico na música discutida em seu livro *The Spyraling Tapestry: An Inquiry into the Contrapuntal Fabric of Music*, Philip Lasser distingue dois tipos de Motivos: *Compositional* e *Contrapuntal Motives*. O primeiro se refere aquele que normalmente analisamos na música como motivos de superfície. São compostos de notas, intervalos e ritmos exatos. Lasser

apresenta como exemplo (Figura 1) de *Compositional Motive* os primeiros cinco compassos da 5ª Sinfonia de Beethoven, demonstrando que não se pode mudar as notas, nem intervalos nem ritmos sem destruir a integridade deste famoso gesto musical de abertura.



Figura 1 – I mov. 5ª Sinfonia, Beethoven. *Compositional Motive* da abertura, c. 1-5. Intervalos de terça Maior (M3) e terça menor (m3)

O conceito que vamos utilizar para análise neste trabalho é o *Contrapuntal Motive*. Lasser diz que *CMs* são difíceis de definir porque são estruturas verdadeiramente subcomposicionais por natureza e que, devido à sua simplicidade, podem ser vistos como triviais (LASSER, p.37). Seu poder não reside neles mesmos, mas sim na criatividade com a qual os compositores os utilizam em todos os níveis de composição. Assim como sua relevância para análise vai depender da habilidade do analista, que deve procurar abordar a obra de forma criativa, tanto quanto o compositor ao compor.

"Os *CMs* revelam como um único conceito pode edificar decisões composicionais em todos os níveis do discurso musical. Os *CMs* unificam um trabalho na medida em que podem se transformar de um conceito baseado em notas em articulações, ritmos, seqüências, escolhas de instrumentação, desenvolvimento melódico, decisões harmônicas e, finalmente, estruturais."⁴ (LASSER, 2008. p.37)

Algumas características que definem um *CM*:

- é um gesto musical que considera somente o parâmetro da altura, que pode ser encontrado operando consistentemente por toda a obra;
- normalmente são compostos por duas a cinco notas em combinação de grau conjunto ou repetição;
- não possui nenhum salto (movimento disjunto);
- é um conceito que se baseia exclusivamente na organização das alturas, logo seu ritmo exato não é importante. Porém, sua colocação rítmica sim importa, podendo ser

⁴ "CMs reveal how a single concept can edify compositional decisions at all levels of musical discourse. CM's unify a work in that they can morph from a note-based concept into articulations, rhythms, sequences, instrumentation choices, melodic development, harmonic decisions and ultimately, structure."

iniciado em tempo forte ou fraco (*downbeat* ou *pick-up*).

Na teoria de Lasser, o CM da abertura da 5ª Sinfonia de Beethoven é um conjunto de duas segundas descendentes, Sol-Fá e Mib-Ré (exemplo Figura 2). Este motivo permeia todo o material temático da Sinfonia.

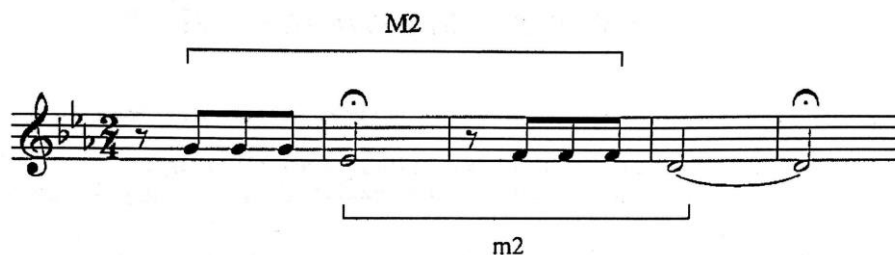


Figura 2 - I mov. 5ª Sinfonia, Beethoven. *Contrapuntal Motive* da abertura, c.1-5. Intervalos de segunda maior (M2) entre as notas Sol e Fá; intervalo de segunda menor (m2) entre as notas Mib e Ré

Lasser compara os dois motivos fazendo uma redução rítmica para melhor evidenciar a relação intervalar de segundas descendentes no *Contrapuntal Motive* e em seguida coloca a justificativa para sua análise como podemos observar na Figura 3.



Figura 3 - I mov. 5ª Sinfonia, Beethoven. c. 1-5. Redução rítmica feita para facilitar a visualização da relação estabelecida entre as notas para entendimento do *Contrapuntal Motive*.

"A famosa abertura do Symphony é composta por 2 CMs de segundas descendentes Sol-Fá e Mib-Ré; Estes são explicitamente ouvidos por causa de suas diferentes superfícies rítmicas; O CM Sol-Fá possui um ritmo de colcheia sincopado; O CM Mib-Ré possui o ritmo de meia nota de fermata longo; Também existe um segundo CM ascendente Mib-Fá latente na abertura. É latente, na medida em que não é verdadeiramente perceptível ao ouvido devido aos diferentes ritmos de superfície de seus 2 membros."⁵(LASSER, exemplo 60).

⁵ "The famed opening of the Symphony is made up of 2 CM's of descending seconds G-F and Eb-D; These are heard explicitly because of their different rhythmic surfaces; The G-F CM possesses a syncopated eighth-note rhythm; The Eb-D CM possesses the long fermata half-note rhythm; A latent Eb-F ascending second CM also exists in the opening. It is latent, in that it is not truly noticeable to the ear owing to the different surface rhythms of its 2 members."

Na Análise de Estilo de LaRue, os *CMs* fazem parte das pequenas dimensões, como um Motivo. Mas devido a sua capacidade de permear e edificar todo um discurso musical, como será demonstrado na segunda parte deste trabalho, também interferem na média e grande dimensão. A *Análisis del Estilo Musical* propõe: "*Pequeñas dimensiones: Motivo, Semifrase, Frase; Dimensiones medias: Período, Párrafo, Sección, Parte; Grandes dimensiones: Movimiento, Obra, Grupo de Obras*"⁶ (LARUE, p.5). Além das dimensões sugeridas por LaRue este trabalho também irá abordar os quatro elementos contribuintes e o quinto de combinação descritos na Análise de Estilo:

"(...) para obter o máximo desempenho na análise global do estilo, devemos recomendar (...) uma divisão em cinco categorias: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento. (...) no entanto, os cinco elementos básicos não se encontram em um plano de importância equivalente. Tomados um por um isoladamente, som, harmonia, melodia ou ritmo, em muitos casos não conseguem manter estruturas musicais com sucesso. (...) Como resultado, tais elementos normalmente funcionam como elementos contributivos. No entanto, o crescimento desenvolve uma dupla existência: é um produto que emerge e também a matriz que ajusta os outros quatro elementos; é, portanto, o elemento coordenador, aquele que controla e combina, absorvendo todas as contribuições nos processos simultâneos de movimento e forma."⁷(LARUE, p.8)

Colocando bastante resumidamente os elementos e seus respectivos componentes básicos para hipóteses analíticas temos: Som (*Sonido*) – timbre, âmbito, tessitura, efeitos especiais, textura e trama, dinâmicas; Harmonia (*Armonia*) – cor e tensão, etapas de tonalidade, relações de movimento, dissonâncias, progressões, motivos, sequências, ritmo harmônico, intercâmbio de partes, contraponto, imitação; Melodia (*Melodía*) – âmbito, movimento, desenhos, funções primária ou secundária, média e grande dimensão; Ritmo (*Ritmo*) – de superfície, continuum, interações com textura, harmonia e contorno, desenhos de trocas, tecidos; Crescimento (*Crecimiento*) - considerações nas grandes dimensões como equilíbrio e relação entre movimentos nas dimensões, tempos, tonalidades, texturas, dinâmicas, evolução do controle. Com estes elementos temos então a siglas SAMeRC que será utilizada neste trabalho exatamente com estas letras, respeitando o idioma em que se apresenta o livro utilizado como

⁶ "Pequenas dimensões: Motivo, Semifrase, Frase; Dimensões médias: Período, Parágrafo, Seção, Parte; Grandes dimensões: Movimento, Obra ou Grupo de obras".

⁷ "(...) a fin de obtener un máximo rendimiento en el análisis global del estilo, hemos de recomendar (...) una división en cinco categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. (...) Sin embargo, los cinco elementos básicos no están entre si en un plano de importancia equivalente. Tomados uno a uno aisladamente, el sonido, la armonía, la melodía, o el ritmo, en muchos casos no pueden mantener con éxito las estructuras musicales. (...) Como resultado, dichos elementos funcionan pues típicamente como elementos contributivos. El crecimiento no obstante, desarrolla una doble existencia: en tanto que producto que surge y como la matriz que ajusta los otros cuatro elementos; es, portanto, el elemento coordinador, el que controla y combina, absorviendo todas las contribuciones en los procesos simultâneos de movimiento y forma (...)".

referência para este estudo.

Ao aproximarmos destes elementos SAMeRC podemos agrupar com eficácia nossas observações estilísticas e a partir disso ter um maior conhecimento do controle que estes princípios exercem no decorrer do discurso musical. Esta análise nos proporciona uma avaliação de valores objetivos, que servem de base para termos uma avaliação subjetiva consciente e "*idealmente incrementar nuestra habilidad para reconocer lo bueno en cualquier tipo de música, en vez de un simple y estrecho <lo mejor>, un tanto teórico*"⁸. (LARUE, p.166).

2. Análise do *Canto XVI for Solo Viola*

Na música de Adler podemos notar sua incansável tendência de sempre introduzir uma nova ideia. Com o objetivo de prevenir qualquer estagnação resultante da repetição, ele utiliza uma prática de composição pessoal denominada *pitch saturation*, que traduziremos para este trabalho como "saturação de notas". Adler afirma que "*(the) habit of changing tonality for the richness of tonal color by elaborating a modal or pan-diatonic context with chromaticism. In order to obscure any feeling of definitive tonality*".⁹(CHAO, 2005. p.70). A música atonal, ou desprovida de centro tonal principal ou tonalidade preponderante, foi consciente e exaustivamente explorada na Segunda Escola de Viena no início do século XX. Seus principais membros foram Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), importantes compositores responsáveis pelo desenvolvimento do conceito da atonalidade. Jan LaRue disserta sobre a evolução da tonalidade quando se refere à influência da harmonia nas grandes dimensões, divide este processo de desenvolvimento de acordo com os períodos históricos em 6 etapas, sendo a última etapa relativa à atonalidade.

"1. Tonalidade linear: é a sintaxe harmônica do período que se estende desde a polifonia mais antiga ao meio do Renascimento (...); 2. Tonalidade migratória ou transitória: representa um tipo de processo harmônico desenvolvido principalmente desde início do Renascimento até o barroco, caracteriza-se pela passagem constante, de maneira temporária, de um centro tonal para outro sem estabelecer senso direcional consistente ou qualquer outro objetivo gravitacional central (...); 3. Tonalidade bifocal: constitui um estágio intermediário na busca à tonalidade unificada. Pode ser observada especialmente no século XVII e início do século XVIII, e é caracterizada pela oscilação entre o modo maior e sua relativa menor, mas sem ser entendida como outra excursão a uma tonalidade distante (...); 4. Tonalidade unificada: é uma hierarquia funcional de acordes centrada em torno de uma única tônica, característica da música desenvolvida entre 1680 e 1860 (...); 5. Tonalidade expandida:

⁸ "idealmente incrementar nossa habilidade para reconhecer o bom em qualquer tipo de música, ao invés de um simples e curto <o melhor> , um tanto teórico".

⁹ "(O) hábito de mudar a tonalidade para a riqueza da cor tonal, elaborando um contexto modal ou pan-diatônico com cromaticismo. Para obscurecer qualquer sentimento de tonalidade definitiva".

os compositores rapidamente ampliaram seus recursos harmônicos durante o século XIX, buscando principalmente o sentimento de cor descritiva (...); 6. Atonalidade: consiste na evitação consciente da tonalidade empregando procedimentos antitoniais(...)"¹⁰ (LARUE, 2007. p.39-41).

Adler evita conscientemente a tonalidade, ou qualquer senso tonal, elaborando um contexto musical cromático. Com o auxílio da ferramenta de *Contrapuntal Motive* proposta por Lasser, explicada anteriormente na primeira parte deste trabalho, podemos reconhecer a presença da atonalidade no seu estilo composicional. Vale ressaltar que este CM de 2m (segunda menor) foi analisado pela autora, outro pesquisador poderia apresentar análise distinta, com outro(s) CM(s) que encontrasse mais relevantes. O *Contrapuntal Motive* de 2m permeia todo o primeiro movimento do *Canto XVI* e é empregado de maneiras diferentes no decorrer da obra, não necessariamente vamos ter este intervalo apresentado somente entre notas justapostas, pode também ser verificado em cordas duplas, inversões intervalares e entre notas com pequena distância. O exemplo da Figura 4 mostra estas ocorrências, com legenda explicativa logo a seguir.

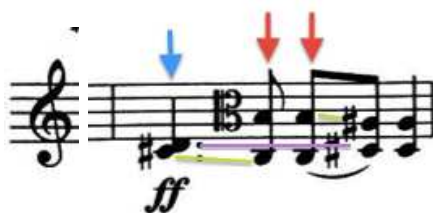


Figura 4 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 3. Diferentes maneiras de emprego do CM de 2m.

- ➡ Execução em cordas duplas, com intervalo de 2m entre as notas Dó# e Ré;
- ➡ Cordas duplas com intervalo de 7M entre as notas Dó e Si, utilizando a inversão intervalar temos o intervalo de 2m;
- Dois intervalos de 2m entre as notas justapostas Dó#-Dó (considerando equivalência

¹⁰ "1. Tonalidad lineal: es la sintaxis armónica del periodo que va de la más antigua polifonía hasta mediados del Renacimiento(...); 2. Tonalidad migratoria o pasajera: representa un tipo de processo armónico observado principalmente desde el Renacimiento temprano hasta el último barroco que pasa constantemente, de forma pasajera, de un centro tonal a otro sin establecer ningún sentido direccional consistente ni ningún otro objetivo gravitatorio central (...); 3. Tonalidad bifocal: constituye una etapa intermedia en el desarrollo hacia la tonalidad unificada, podemos encontrar sobretodo en el siglo XVII y principios de XVIII, y se caracteriza por la oscilación entre el modo mayor y su relativo menor, pero sin que pueda entenderse como otro excursión a una tonalidad migratoria (...); 4. Tonalidad unificada: se trata de una jerarquía funcional de acordes centrados en torno a una sola tónica, característica propia de la música desde cerca de 1680 hasta 1860 (...); 5. Tonalidad expandida: los compositores extendieron rapidamente sus recursos armónicos durante el siglo XIX en busca principalmente del sentimiento del color descriptivo (...); 6. Atonalidad: consiste en la evitación consciente de la tonalidad empleando procedimientos antitoniales (...)"

de oitavas) e Si – Lá#;

— Intervalo de 2m entre as notas não justapostas Ré–Ré# (considerando equivalência de oitavas), tendo como pequena distância a nota Dó entre elas.

Logo no início da música em questão, as primeiras notas são apresentadas em movimento descendente de 2m, evidenciando a importância deste intervalo para o desenvolvimento da peça. O tecido musical apresentado no primeiro movimento do *Canto XVI for Solo Viola* é frequentemente saturado com todas as 12 notas da escala cromática apresentadas em um curto espaço de tempo em nível local. Nos exemplos a seguir (Figuras 5, 6 e 7) podemos identificar a presença desta saturação de notas nos c.1-2, 14-15 e 20. Para melhor compreensão de leitura, utilizaremos os números inteiros da classe de afinação pertencentes à escala cromática de uma oitava iniciando na nota Mí: Mí=0 ou 12, Fá=1, Fá#/Solb=2, Sol=3, Sol#/Láb=4, Lá=5, Lá#/Síb=6, Sí=7, Dó=8, Dó#/Réb=9, Ré=10, Ré#/Míb=11.

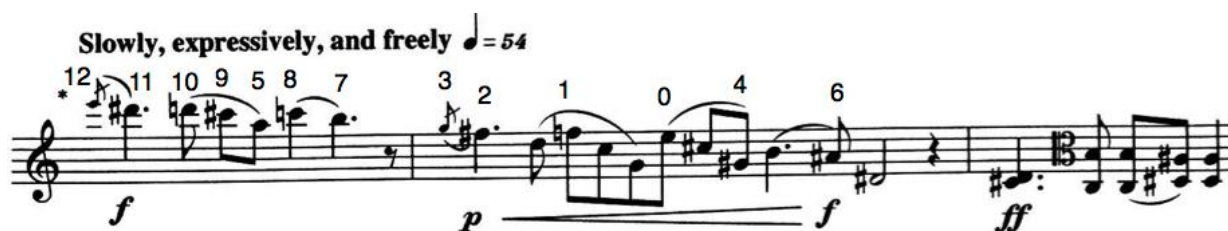


Figura 5 – c.1-3 do I mov. *Canto XVI for Solo Viola*. Números colocados sobre as notas dos c.1-2 indicam as notas da escala cromática de Mi, evidenciando a saturação das 12 notas em apenas dois compassos.



Figura 6 – c.14-15 do I mov. *Canto XVI for Solo Viola*. Saturação de 11 notas, faltando somente o Lá natural (Lá=5) para completar as 12 notas da escala cromática.



Figura 7 – c. 20-21 I mov. *Canto XVI for Solo Viola*. Saturação das 12 notas um compasso.

Como podemos ver nos excertos colocados nas Figuras 5, 6 e 7, Adler apresenta primeiramente uma sequência de quatro notas em movimento descendente com intervalo de 2m entre elas. As notas que seguem são realizadas através de saltos e parecem ser desconexas, mas se analisarmos com cautela podemos verificar a presença deste CM de 2m e perceber o desenvolvimento de uma grande escala cromática descendente iniciando sempre na nota Mi em registro agudo. Por exemplo, se colocarmos aqui os números das notas na ordem em que aparecem na Figura 7 temos: 12, 11, 10, 9, 5, 8, 7, 2, 1, 6 e 3. Ou seja, as notas da escala cromática não estão uma do lado da outra de forma organizada e decrescente, salvo as quatro primeiras como já foi dito. Porém, se utilizarmos a equivalência de oitavas e considerarmos as notas 6=Sib, 4=Láb e 3=Sol na mesma altura das anteriores (registro uma oitava mais aguda), e organizarmos os números (notas) de forma ordenada, verificamos a presença das 12 notas da escala cromática em um curto espaço de um compasso composto por 16 notas.

Retornando à LaRue, estas três passagens citadas podem ser relacionadas através da análise da melodia em média e pequena dimensões. Se tomarmos como “tema” o material encontrado nos dois primeiros compassos da música, logo percebemos que ambas as ocorrências que seguem nos c.14–15 e 20 preservam algumas semelhanças que podem contribuir para a forma da obra (dimensão média) como simplesmente para estudar a ação melódica mais detalhadamente (dimensão pequena). “*La melodía em la dimensión media contribuye muy significativamente en la forma por medio de las ramificaciones del diseño temático.*”¹¹ (LARUE, 2007. p.58). Não necessariamente precisamos ter o mesmo material repetido exatamente igual, com mesmas notas e mesmo ritmo, mas ter algo em comum que nos permite recordar através da escuta o que já foi tocado antes.

LaRue coloca esta prática como um procedimento que contribui para a forma da peça, uma opção de continuação realizada através do tratamento melódico, a qual ele denomina

¹¹ “A melodia na dimensão média contribui muito significativamente na forma por meio das ramificações do desenho temático”.

"Desarrollo (interrelación), que incluye todos los cambios que derivan claramente del material precedente, tales como variación, mutación, secuencia u otras formas de paralelismos menos precisas (...)"¹² (LARUE, 2007. p.62). Analisar a melodia nas pequenas dimensões seria como encontrar as palavras e frases, que vem a ser intervalos e desenhos motivicos, dentro do discurso musical.

As Figuras 8, 9 e 10 a seguir demonstram um estudo da ação melódica com detalhe. Com o auxílio da linha vermelha colocada nos exemplos das Figuras mencionadas, podemos percebermos uma captação de movimento utilizando o meio de "cuenta de flexiones" proposta por LaRue, que nada mais é do que um somatório do número total de trocas de direção melódica em articulações relevantes.



Figura 8 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c.1-2 Contorno melódico com 9 flexões.

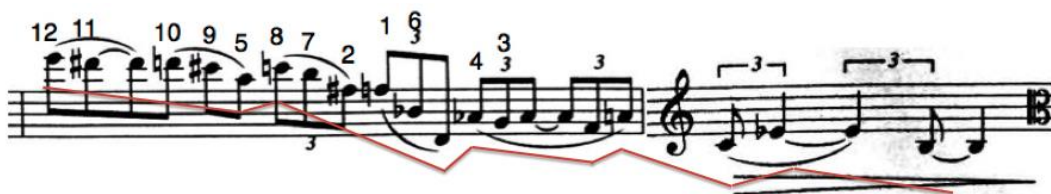


Figura 9 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 14-15 Contorno melódico com 9 flexões.

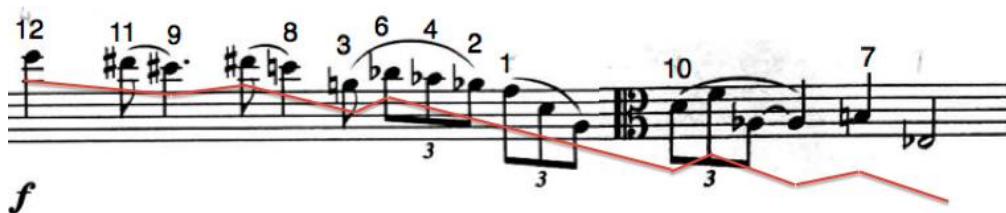


Figura 10 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 20-21. Contorno melódico com 9 flexões.

¹² "Desenvolvimento (inter-relação), que inclui todas as alterações que derivam claramente do material anterior, como variação, mutação, sequência ou outras formas de paralelismos menos precisos (...)"

Podemos perceber que nos três excertos temos a mesma quantidade de trocas de direção melódica, todos apresentam exatamente nove trocas. Este método de análise nos revela apenas uma pequena parte da natureza, enormemente complexa, da melodia. Elas contribuem para um maior e mais amplo entendimento, "(...) *se debe valorar de acuerdo com su duración, circunstancias acentuales, posición en el ámbito, colocación en la frase (...) y función que desempeña en el contorno o modelo (...)*"¹³. (LARUE, 2007. p.65).

Considerando para fins de análise que este movimento do *Canto* possui uma forma A (c.1-7) B (c.8-15) C (c.16-23), ou seja, com três partes distintas, estas passagens descritas anteriormente estão colocadas em pontos importantes. O primeiro excerto representa a abertura da obra, apresentado inicialmente em dinâmica *forte*, seria o "tema" que deriva os demais materiais. O segundo excerto, localizado na segunda metade do c.14 e c.15, também em *forte*, é o final da segunda parte analisada em média dimensão (parte B). Em ambos os casos, logo em seguida da apresentação desta melodia, Adler desenvolve um material melódico completamente novo. Utiliza um contraste de dinâmica passando de *f* para *ff* na primeira vez (c.2 e 3), e de *f* para *pp* no segundo caso (c.15 e 16), como podemos ver marcado em azul na partitura na página seguinte deste trabalho na Figura 11.

Ainda relativo a estas duas passagens, existe uma pausa depois do término de apresentação do material melódico para então introduzir uma nova ideia. Da primeira vez temos ainda a diferenciação de tessitura, pois o tema (c.1-2) é colocado em uma única voz, e a exposição de um novo material contrastante (c.3-4) é apresentado em cordas duplas e em um registro bem mais grave do instrumento do que do inicialmente apresentado. E Adler inicia o terceiro compasso com dinâmica *ff* com um novo material em cordas duplas com as notas Dó# e Ré, gerando uma tensão e demonstrando o quão importante este intervalo de 2m é para a peça. A terceira vez em que escutamos a melodia (c.20-21) ocorre no final da terceira parte ou parte C, que se estende dos c.16-23 como dito anteriormente. Esta última vez serve de uma pequena recapitulação do início da obra e é o momento em que Adler coloca de maneira mais compacta todas as 12 notas cromáticas, fazendo grandes saltos melódicos. A realização deste momento requer agilidade do intérprete e pode ser vista como uma cadência final da peça. Os três materiais melódicos descritos acima estão marcados em retângulos vermelhos na partitura da Figura 11, e os contrastes de dinâmica em azul. As seções e outras especificações escritas nos

¹³ "(...) deve ser avaliado de acordo com sua duração, circunstâncias acentuadas, posição no campo, posicionamento na frase (...) e função que desempenha no contorno ou modelo (...) "

seus lugares pontuais.

A análise feita pode ser vista anotada na partitura a seguir (Figura 11) referente ao primeiro movimento do *Canto XVI for Solo Viola* de Samuel Adler e em seguida serão apresentadas algumas dicas de performance sugeridas pela autora, com a intenção de promover uma melhor realização destas passagens analisadas anteriormente e a manutenção de um discurso musical orgânico.

to Randolph Kelly

CANTO XVI for Solo Viola

Samuel Adler

novo material com
tecitura e dinâmica
contrastante

Slowly, expressively, and freely ♩ = 54

A

f *p* *f* *ff*

p *mf* *f*

B novo material melódico
apresentado em sequência

p *mf* *f*

ff

mf *f*

C novo material melódico
com repetição de notas

pp *p*

materia melódica cadencial

mf *f*

mp *p*

Figura 11 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola* de Samuel Adler. "Tema" e material temático marcados em vermelho e dinâmicas em azul.

3. Sugestões de Performance

Ao mesmo tempo que utiliza técnicas convencionais de performance, como golpes de arco normais (sem técnica expandida), harmônicos naturais e artificiais, cordas duplas, Adler consegue explorar ao extremo a execução violística, conectando e apresentando estas técnicas em um contexto não convencional. Este contexto envolve uma combinação de registro, sintaxe melódica e tempo que será apresentada a seguir.

3.1 Registro

Adler utiliza em grande parte do primeiro movimento do *Canto XVI for Solo Viola* um registro bastante alto do instrumento. Podemos perceber este uso principalmente nas passagens mais melódicas ou líricas, momentos mais "brilhantes" da obra. Para obter melhor ressonância da viola, o intérprete deveria tocar com ambos braços e pulsos bem relaxados, e utilizar o peso do arco e do braço direito, ao invés de tentar "apertar" o som utilizando pequenos músculos (problema bastante comum resultante da pressão excessiva do dedo indicador da mão direita no arco, gerando um som "estrangulado"). Ao executar estas passagens mais agudas, o ponto de contato do arco deve ser mais próximo ao cavalete, para que o som possa sair mais claro e com uma dinâmica mais presente (*forte*).

Considerando o que Adler solicita no início da peça, "*Slowly, expressively and freely*"¹⁴, e tendo em vista algumas passagens mais expressivas em registro alto, podemos utilizar o mesmo dedo para realizar notas consecutivas com intervalo cromático. Mesmo que isto causasse um *glissando* entre as notas (o que estaria de acordo com *expressively* indicado pelo compositor), esta sugestão de dedilhado seria mais apropriada do que utilizar dedos distintos, pois quanto mais alto no espelho menores são as distâncias físicas entre as notas. Ciente desta análise, as *appoggiaturas* do primeiro e segundo compasso não precisam ser executadas tão rapidamente, seria importante o intervalo de 2m ser escutado claramente desde o princípio da obra. Os exemplos citados de uso de mesma digitação em registro agudo ou para fins de expressividade estão indicados dentro de um retângulo vermelho no excerto a seguir da Figura 12.

¹⁴ "lento, expressivamente e livremente"

The image displays a musical score for the first movement of *Canto XVI for Solo Viola* by Samuel Adler. The tempo is marked "Slowly, expressively, and freely" with a quarter note equal to 54 (♩ = 54). The score is written for a single viola part on a single staff. It features several passages of expressive glissandi, which are highlighted with red boxes. These passages are annotated with fingerings: "3-3" and "2-2". The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo), with a crescendo leading to *mf* (mezzo-forte) and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 12 – *Glissandi* expressivos decorrentes do uso de mesmo dedo (3-3 e 2-2) em notas diferentes, nos c. 1-2 e 7 no Mov. I do *Canto XVI for Solo Viola*.

3.2 Sintaxe melódica

A preferência de Adler por movimentos disjuntos na melodia acaba ocasionando constantes e irregulares trocas de posição (mão esquerda) durante toda obra. Além disso, devido ao uso de uma linguagem cromática, a necessidade de consecutivas trocas de cruzamento (*string crossing*) de cordas é proeminente. Para a manutenção de longas frases e consistente qualidade sonora, são preferidas trocas de posição em detrimento à troca de cordas. Estas escolhas estão marcadas em retângulos vermelhos nos excertos da Figura 13 seguir. Inevitavelmente também teremos a troca de cordas em alguns momentos, promovendo uma troca de registro ou cor na sonoridade do instrumento, o que facilita para que a afinação seja mais precisa, sem a necessidade de grandes saltos consecutivos da mão esquerda. Estas passagens estão evidenciadas em retângulo azul na Figura 14. Em qualquer um dos casos, as trocas de posição ou cordas devem ser realizadas em um nível não muito perceptível, ou seja, sem tanto esforço. O que requer uma familiaridade entre performer e obra, cuidando a relativa colocação dos dedos e as distâncias geradas entre eles (intervalos nas diferentes posições).

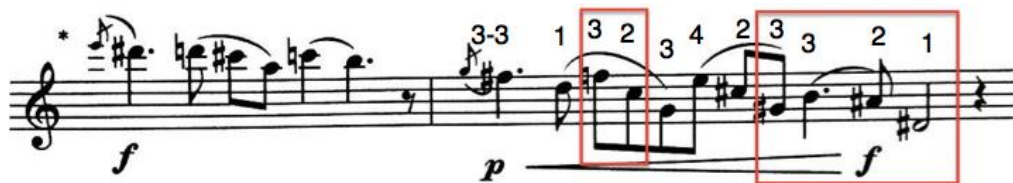


Figura 13 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 1-2. Em retângulos vermelhos: preferência ao uso de mudança de posição para manutenção de mesmo timbre (corda) em detrimento ao cruzamento de cordas.



Figura 14 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 18-19. Em retângulos azuis: preferência pelo cruzamento de cordas em detrimento ao uso de mudança de posição para manutenção de mesmo timbre (corda).

3.3 Tempo

Como já mencionado anteriormente, Adler escreve no início do movimento "*slowly, expressively, and freely*" e propõe um tempo de semínima = 54, andamento que deve ser considerado, porém relativamente. O intérprete deve estabelecer um tempo pessoalmente acessível, porém nada que sacrifique a intenção e desenvolvimento da peça. Entre a totalidade do primeiro movimento, existem passagens analisadas anteriormente neste trabalho que correspondem a uma "melodia aparente" (ver Figuras 8, 9 e 10). Nestes casos, o intérprete deve enfatizar a melodia e direção de frase mais do que tentar evidenciar cada nota individualmente, para que este material possa ser reconhecido nas outras vezes em que aparece mesmo sem compartilhar exatamente das mesmas notas ou ritmos. Esta abordagem não somente enfatiza o estilo do compositor como também ajuda o performer a traçar e se concentrar nas progressões melódicas dentro de um grande contexto (média dimensão).

Adler lança mão de duas estratégias composicionais para lidar com a flexibilidade do tempo dentro da construção melódica da peça: repetição de notas e sequências. A primeira é a recorrência da mesma nota no mesmo registro, não necessariamente com o mesmo ritmo.

Este gesto de repetição de notas é colocado sempre na apresentação de um novo material melódico, por esta razão apresenta sempre algo contrastante ao que estava sendo desenvolvido, podendo acarretar mudanças de dinâmica, tessitura (uma linha melódica ou cordas duplas) ou registro. Esta simples insistência na mesma nota gera um senso de estabilidade, chama atenção do ouvinte para algo novo, mas sem cansar sua paciência auditiva. Os exemplos a seguir da Figura 15 e 16 demonstram estas mudanças. Com o intuito de promover este senso de estabilidade, o intérprete pode "segurar" um pouco o andamento, mostrando calma e precisão rítmica, "freiar" o desenvolvimento com controle colocando um pouco mais de peso na mão direita.



Figura 15 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 1 – 3. Apresentação de novo material no c. 3 com uso de notas repetidas, com contraste de dinâmica e tessitura.

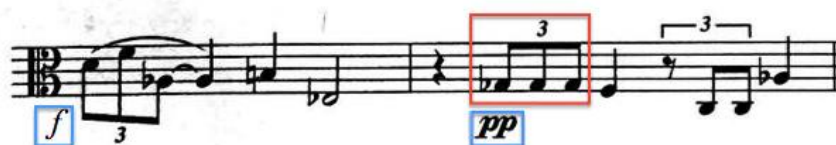


Figura 16 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 15-16. Apresentação de novo material através de notas repetidas no c. 16 com contraste de dinâmica.

A outra estratégia composicional utilizada por Adler é o uso da sequência para dar direcionamento ou sentido dentro das seções (dimensão média de LaRue). Elas agem como um material propulsor, que impulsiona e dá movimento, que direciona a frase para um momento importante. Geralmente Adler dá um suporte através do uso de reguladores de dinâmica, como *crescendo* para deixar ainda mais evidente este senso de direção. Enquanto as repetições promovem um senso de estabilidade e segurança de apresentação de novo material, as sequências animam o contexto ao longo do discurso musical. Chao sugere em sua análise do *Concerto for Viola* de Samuel Adler duas categorias de sequência: uma que envolve exatamente a mesma transposição, ou seja, uma figura movendo em intervalo equidistante (Figura 17); outra que não possui exatamente o mesmo intervalo (Figura 18), mas a direção

igual, denominada "loose sequence" (CHAO, p.61). Podemos analisar nos exemplos a seguir nas Figuras 17 e 18 este direcionamento melódico através do uso das sequências, que estão marcadas em retângulos vermelhos. Para realizar esta sensação de "indo para frente", o intérprete deve usar bastante velocidade de arco, sem exercer muita pressão, deixando com que o peso do arco e da mão direita façam a pressão necessária para acompanhar a dinâmica. Nestas passagens o tempo pode fluir um pouco mais, fazendo um pequeno acelerando combinado com agilidade da mão esquerda para promover este sentimento de instabilidade e agitação.



Figura 17 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 8-9. Sequências com intervalos iguais para conduzir a frase com auxílio da dinâmica e ritmo.



Figura 18 – I mov. *Canto XVI for Solo Viola*, c. 13-14. "Loose sequence" conduzindo a frase com auxílio da dinâmica.

4. Considerações Finais

Ambas as teorias de análise propostas neste trabalho, de Estilo e *Contrapuntal Analysis*, concordam que a análise musical por mais sensível que possa ser, congela o movimento da arte (LARUE, p.170). A partitura analisada não é a arte que chamamos de música e tampouco reflete a experiência aural da música, é somente um sistema visual que codifica da melhor forma possível as intenções de um compositor que está organizando os sons no tempo (LASSER, p.2). As ferramentas e elementos de estilo discutidos neste trabalho pretendem auxiliar futuros intérpretes em seus esforços analíticos, composicionais e performáticos, para que possam ter conhecimento objetivo das suas escolhas. Jan LaRue coloca em seu livro que *"Cuando hemos reflexionado sobre una pieza todo lo claramente posible, y hemos obtenido*

tantas conclusiones como permita el análisis, enriquecemos y completamos entonces el proceso total pasando al criterio más vital y definitivo: el sentimiento personal."¹⁵(LARUE, p.166).

Interpretação é o aspecto mais pessoal e abstrato da performance musical. Certamente não temos o jeito "absolutamente correto" de interpretar uma peça. No entanto, como Adler enfatiza em sua filosofia composicional, cada uma das suas obras é escrita para uma personalidade.

"Eu escrevo para o solista que me pede para escrever. Eu tento entender a personalidade dessa pessoa; se você consegue entender a personalidade de uma pessoa, acho que entende uma humanidade básica. Dessa forma, o Sr. Kelly pode interpretá-la e você poderá colocar sua própria personalidade. De qualquer forma, o trabalho foi escrito para a personalidade "A". Você não precisa ser essa personalidade, mas se você escrever abstratamente, acredito que exista algo "impessoal" sobre isso."¹⁶(CHAO, p.126. Entrevista com Samuel Adler).

É impossível para o intérprete descrever cada questão da performance em palavras e tampouco as sugestões propostas neste trabalho têm a pretensão de atender às necessidades individuais de todos os artistas. De qualquer forma acredito que a responsabilidade perpétua de um músico é a de buscar sempre a possibilidade de uma performance melhor. Especialmente para uma composição mais recente, temos que ter em mente o valor de um bom desempenho ao promover uma nova obra. *"Igual que una botella de vino nueva para un gourmet, una pieza desconocida debería desafiar al oyente a un refinamiento renovado de la respuesta."*¹⁷ (LARUE, p.169). Depois de passar por todo o processo de avaliação proposto por LaRue, ainda assim podemos perceber que nunca chegaremos a soluções finais. Visto desta forma, ao realizar estas avaliações, percebemos que no final acabamos julgando a música e a nós mesmos.

"A busca de valor se torna um processo educacional: a tarefa de discernir uma hierarquia de excelência (ou bondade) em qualquer repertório causa uma motivação paralela à excelência da análise e à apreciação estética do intérprete ou do ouvinte. Esse esforço contínuo traz uma recompensa dupla e crescente: uma profunda compreensão do estilo de um compositor fornece uma comunicação intelectual

¹⁵ "Quando refletimos sobre uma peça o mais claramente possível e obtivemos o máximo de conclusões que a análise permitir, enriquecemos e concluímos o processo total, passando para o critério mais vital e definitivo: sentimento pessoal".

¹⁶ "I write for the soloist who ask me to write. I try to understand that person's personality; if you can understand a person's personality, I think you understand a basic humanity. In that way, Mr. Kelly can play it, and you can play it, and you can put your own personality into it. In any case the work is written for "A" personality. You don't have to be that personality, but if you write abstractly, I believe there is something 'impersonal' about it." (CHAO, p.126. Interview with Samuel Adler).

¹⁷ "Como uma nova garrafa de vinho para um gourmet, uma peça desconhecida deve desafiar o ouvinte a um refinamento renovado da resposta".

crescente e um enriquecimento da experiência emocional".¹⁸ (LARUE, p.169).

Acredito que o sucesso de qualquer composição musical é atingido através da relação entre compositor, intérprete, público e críticas. Em última análise, o valor de uma obra será determinado pela posteridade.

Referências

1. ADLER, Samuel. (2017) **Building Bridges with Music, Stories from a Composer's Life**. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
2. ADLER, Samuel. (2004) **Canto XVI for Solo Viola**. Grafton, Ohio: Ludwig Music Publishing.
3. ADLER, Samuel. (1999) **Concerto for Viola and Orchestra**. King of Prussia, PA: Theodore Presse Company.
4. CHAO, Yi-Wen. (2005) **Samuel Adler's Viola Concerto (1999): A Study Guide for Violists**. New York, NY: Juilliard School.
5. DUFFY, Mary E. (1987) Methodological triangulation: a vehicle for merging quantitative and qualitative research methods. In: **Journal of Nursing scholarship**. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jnu.1987.19.issue-3/issuetoc> (Acesso em: 19 fevereiro, 2018).
6. MANNING, Peter K. (1979) Metaphors of the field: varieties of organizational discourse. In: **Administrative Science Quarterly**. Sage Publications, Inc. vol. 24, no. 4, p. 660-671.
7. MAANEN, John Van. (1979) Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface. **Administrative Science Quarterly**. Sage Publications, Inc. vol. 24, n. 4, p. 520-526.
8. LARUE, Jan. (2009) **Análisis del estilo musical**. S. L. Madri, Espanha: Mundimúsica Ediciones.
9. LASSER, Philip. (2008) **The Spiraling Tapestry: an Inquiry into the Contrapuntal Fabric of Music**. Volume 1 & 2. New York, NY: Rassel Editions.

¹⁸ "La búsqueda del valor se convierte en un proceso educativo: la tarea de discernir un jerarquía de excelencia (o bondad) en cualquier repertorio provoca una motivación paralela hacia la excelencia del análisis y de la apreciación estética del ejecutante o del oyente. Este empeño continuo aporta una doble y creciente recompensa: la comprensión profunda del estilo de un compositor proporciona a la vez una creciente comunicación intelectual y un enriquecimiento de la experiencia emocional."

Nota sobre os autores

Maria Fernanda Leitão Canabarro, é Bacharel, Mestre e Doutoranda em Música (performance musical – viola clássica) pela UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais e Bacharel em Música com habilitação em Viola pela UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua como instrumentista, pesquisadora e educadora. Como violista, iniciou seus estudos de viola com a professora Hella Frank, no período de março a dezembro de 2004 no curso de extensão da UFRGS; graduou-se no Curso de Bacharelado em viola da UFRGS da classe de Hella Frank; cursou o mestrado durante um ano na University of Oklahoma, com o Prof. Mark Neumann e teve seus estudos aperfeiçoados pelo professor Ryszard Groblewsky na HKB (Hochschule der Kunst Bern, Suíça), onde realizou o curso CAS (Certificate of Advances Studies). Em julho de 2013, formou-se no curso de pós-graduação da UFMG, obtendo o título de mestre em performance musical, tendo como orientador o professor Carlos Aleixo. Integrou o naipe de violas da Orquestra da Unisinos/Anchieta em Porto Alegre (2012-2017) e atualmente faz parte do naipe de viola da Orquestra de Câmara da Ulbra e Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro. É doutoranda orientada pelo prof. Carlos Aleixo na UFMG, linha de pesquisa Performance Musical, viola. Como pesquisadora, publicou artigos em Anais e livro de importantes Universidades brasileiras e participou de Simpósios e Colóquios no Brasil. Com a finalidade de agregar conhecimento à sua pesquisa, participou como aluna especial durante um semestre da classe do doutorado em Filosofia na UFRGS (2017). Como educadora, fez parte do Projeto Vida com Arte, atuando como professora de viola, durante cinco anos (2012-2017). Desempenhando esta mesma função, atua no Projeto Projari em Guaíba – RS (2014-) e no projeto Orquestra Jovem do Estado do Rio Grande do Sul (2017-).

Carlos Aleixo dos Reis natural da cidade de Itabira, Estado de Minas Gerais, Carlos Aleixo é Professor Associado de Viola da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado pela mesma instituição, Carlos concluiu o Mestrado nos Estados Unidos no ano de 1996, com o título “Master of Music in Viola Performance” na *Shenandoah University*. Em Maio de 2006, como bolsista da CAPES/MEC, concluiu o Doutorado em Artes Musicais Performance/Viola (USA). Como solista já esteve a frente da Orquestra da Escola de Musica da UFMG, Fairfax Symphony Orchestra (USA), Orquestra de Câmara SesiMinas /Musicoop, Orquestra de Câmara BDMG e Orquestra Sinfônica Nacional do Teatro Claudio Santoro/Brasília. Nos anos 1995-96 e 2004-05 teve o nome incluído no livro “*Who’s Who Among American Universities & Colleges*”. Carlos tem atuado como professor e Viola em Festivais no Brasil e também apresentando master class e palestras na área de performance do instrumento. Lecionou como *professor de viola* na Shenandoah University, USA e Professor de Cordas na *Loudon County Public School* de 2003 a 2006. Em 2005, recebeu o prêmio “*Distinguished International Student Award*” e o nome incluído na edição 2005 e 2006 do livro “*Who’s Who Among American Universities & Colleges*”. Como regente, realizou e organizou a 1ª Turnê Americana da Orquestra Jovem Gerais (NY, Pensilvânia, Yale University, Washington/DC e Chicago).