

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Maria Fernanda Leitão Canabarro

**CANTO XVI PARA VIOLA SOLO DE SAMUEL ADLER:  
análise e performance**

Belo Horizonte  
2022

Maria Fernanda Leitão Canabarro

**CANTO XVI PARA VIOLA SOLO DE SAMUEL ADLER:  
análise e performance**

**Versão final**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Belo Horizonte

2022

C213c Canabarro, Maria Fernanda Leitão.

Canto XVI para viola solo de Samuel Adler [manuscrito]: análise e performance / Maria Fernanda Leitão Canabarro. - 2022.

160 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Adler, Samuel, 1928-. 3. Música para viola - Análise, apreciação. 4. Performance Musical. I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Maria Fernanda Leitão Canabarro**, em 07 de julho de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Carlos Aleixo do Reis  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi  
Universidade Estadual de Campinas

---

Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Jessé Máximo Pereira  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis, Vice diretor(a) de unidade**, em 07/07/2022, às 12:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edson Queiroz de Andrade, Membro**, em 07/07/2022, às 12:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Fredi Vieira Gerling, Usuário Externo**, em 07/07/2022, às 13:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).





Documento assinado eletronicamente por **Emerson Luiz De Biaggi, Usuário Externo**, em 13/07/2022, às 09:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jessé Máximo Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 14/07/2022, às 14:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1550914** e o código CRC **9B06A38E**.

*Ao meu marido, Álvaro, e nossas filhas,  
Sofia e Catarina, por serem para mim  
fonte diária de inspiração, alegria e amor.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Aleixo, por ter acreditado neste trabalho e me guiado com dedicação e sabedoria durante esses quatro anos. Ao compositor Prof. Dr. Samuel Adler, pessoa imprescindível para este estudo, serei sempre grata pelo seu generoso encorajamento e por ter disponibilizado seu tempo para entrevistas e aulas. Ao Prof. Dr. Philip Lasser, pela sua orientação e paciência, por ter compartilhado sua teoria de análise que forneceu novas percepções para este material.

À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) pela oportunidade de pesquisa e desenvolvimento. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio institucional que viabilizou este projeto. Aos mestres da Escola de Música da UFMG, especialmente ao Prof. Dr. Edson Queiroz e Prof. Dr. Jessé Máximo, que souberam ensinar e guiar na direção correta para que este crescimento fosse possível. Quanto à inspiração inicial para este projeto, serei sempre grata à Juilliard School of Music, por ter disponibilizado acesso ao acervo bibliográfico e por ter possibilitado aulas com Dr. Adler e Dr. Lasser.

À minha família, que forneceu constante suporte e incentivo, especialmente à minha mãe, Raquel, e à minha tia, Luciana, pela incansável dedicação e ajuda. Sem o afetuoso auxílio de Heloísa, Maria Eduarda, Marina, Fernando, Carlos Omar (*in memoriam*) e Evelyn, esses quatro anos teriam sido menos agradáveis e mais difíceis.

A conclusão deste trabalho não teria sido possível sem o apoio e força dessas grandes pessoas e instituições. Minha esperança é que um dia eu possa passar adiante a assistência que me foi proporcionada e inspirar futuros intérpretes, pesquisadores e educadores para que sigam sempre na busca do conhecimento e apreciação da Música.

Muito obrigada.

## 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 Spyralling Tapestry: An Inquiry Into the Contrapuntal Fabric of Music* (2008) e na *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue. O método de pesquisa, de natureza descritiva, analítica e artística foi organizado em três categorias principais: 1- Teórica, visão biográfica da vida de Samuel Adler, contextualização da *Serie Cantos* e 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 *Análisis del 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. Análisis del estilo. Música para viola Solo. Samuel Adler. Sugestões de performance.*

---

1 "Sonido, Armonia, Melodia, Ritmo y Crecimiento" (LARUE, 2009).

## 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 in the Contrapuntal Fabric of Music* (2008) and Jan LaRue's *Style Analysis*. The research method of descriptive, analytical and artistic nature was organized into three main categories: 1- Theoretical, Samuel Adler's biographical overview, contextualization of Serie Cantos and explanation of the proposed analyzes; 2- Analytical, applicability of the tool Contrapuntal Motive and of SHMeRG2 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 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 theoretical framework and knowledge for future performers to add Samuel Adler's Canto XVI for Solo Viola to his repertoire.

**Keywords:** Contrapuntal Analysis. Style Analysis. Music for Solo Viola. Samuel Adler. Performance suggestions.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Hugo Chaim Adler atuando como <i>cantor</i> na sinagoga principal de Mannheim.....	21
Figura 2 – Schubert, Sinfonia Inacabada, I mov.; c. 44-53 parte do violoncelo; exemplo de <i>Contrapuntal Voice</i> .....	35
Quadro 1 – Resumo de abreviações e termos .....	36
Figura 3 – Debussy, <i>Prelude a l'Après-midi d'un Faune</i> , c. 1-4, parte flauta solo; exemplo de HP para criação de relações harmônicas .....	37
Figura 4 – Bach, <i>Partita</i> em Ré menor, BWV 1004, <i>Allemande</i> , c. 1-5; exemplo de HP para conexão de longa distância .....	38
Figura 5 – Bach, <i>Partita</i> em Ré menor, BWV 1004, <i>Allemande</i> , c. 16.....	38
Figura 6 – Bach, <i>Partita</i> em Ré menor, BWV 1004: final da <i>Ciaccona</i> sobrepondo o início da <i>Allemande</i> ; exemplo de HP para fechamento cíclico .....	39
Figura 7 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , c. 1-2; exemplo de CV e HP .....	40
Figura 8 – 5ª Sinfonia de Beethoven, <i>Compositional Motive</i> da abertura; intervalos dos motivos: 3M e 3m .....	42
Figura 9 – Quadro de <i>Contrapuntal Motives</i> .....	44
Figura 10 – 5ª Sinfonia de Beethoven, I mov., c. 1-5; <i>Contrapuntal Motive</i> da abertura; intervalos de segunda maior (M2) entre as notas Sol e Fá; intervalo de segunda menor (m2) entre as notas Mib e Ré .....	45
Figura 11 – 5ª Sinfonia de Beethoven, I mov., c. 1-5; redução rítmica feita para facilitar a visualização da relação estabelecida entre as notas para entendimento do <i>Contrapuntal Motive</i> .....	45
Figura 12 – 9ª Sinfonia de Beethoven, Ode à Alegria; tema, compassos 92-ff; exemplo de cinco momentos de <i>repeating-tone</i> CM em tempo forte/fraco .....	46
Figura 13 – 9ª Sinfonia de Beethoven, Ode à Alegria; tema, compassos 92-ff; exemplo dessa mesma passagem sem os <i>repeating tones</i> e CM em tempo forte/fraco .....	46
Figura 14 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , c. 1-2; <i>Contrapuntal Motive</i> destacado nos	

intervalos em vermelho e <i>Compositional Motive</i> destacado nos intervalos em azul; o mesmo ocorre com as três notas no compasso 2, evidenciado pelo retângulo preto .....	47
Figura 15 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , c. 8; <i>Contrapuntal Motive</i> destacado nos intervalos em vermelho e <i>Compositional Motive</i> destacado nos intervalos em azul .	48
Figura 16 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 3; diferentes maneiras de emprego do CM de 2m.....	53
Figura 17 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 21-23 .....	54
Figura 18 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 1-3; 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.....	55
Figura 20 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 20-21; saturação das 12 notas, um compasso.....	55
Figura 21 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 1-2, contorno melódico com 9 flexões .....	57
Figura 22 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 14-15, contorno melódico com 9 flexões.....	57
Figura 23 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 20-21, contorno melódico com 9 flexões.....	57
Figura 24 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov.; "Tema" e material temático marcados em vermelho e dinâmicas em azul .....	60
Figura 25 – Diferenciação rítmica por contornos repetitivos .....	61
Figura 26 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 11-12.....	62
Figura 27 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 1-2 .....	63
Figura 28 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 3; CM de notas repetidas, dinâmica súbito <i>piano</i> , repetição simples de notas em tercina.....	63
Figura 29 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 4.....	64
Figura 30 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 6.....	64
Figura 31 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 7.....	64

Figura 32 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 8.....	64
Figura 33 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 9.....	65
Figura 34 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 10.....	65
Figura 35 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 14.....	65
Figura 36 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 15.....	66
Figura 37 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 16; repetição simples de mesma nota; desligadas; dinâmica f.....	66
Figura 38 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 18.....	66
Figura 39 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 19.....	67
Figura 40 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 20.....	67
Figura 41 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 21.....	67
Figura 42 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 23.....	67
Figura 43 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 24 e 25.....	68
Figura 44 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 26 e 27.....	68
Figura 45 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 28.....	68
Figura 46 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 29.....	69
Figura 47 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 31.....	69
Figura 48 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 32.....	69
Figura 49 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 35.....	70
Figura 50 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 39.....	70
Figura 51 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 41.....	70
Figura 52 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 42.....	70
Figura 53 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 44.....	71
Figura 54 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 46.....	71
Figura 55 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 47 e 48.....	71
Figura 56 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 50-55 .....	72



Figura 57 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 1-2 e 7; <i>glissandi</i> expressivos decorrentes do uso de mesmo dedo (3-3 e 2-2) em notas diferentes.....	75
Figura 58 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 1-2; em retângulos vermelhos: preferência pelo uso de mudança de posição para manutenção de mesmo timbre (corda) em detrimento do cruzamento de cordas.....	76
Figura 59 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 18-19; em retângulos azuis: preferência pelo cruzamento de cordas em detrimento do uso de mudança de posição para manutenção de mesmo timbre (corda).....	76
Figura 60 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 1-3; apresentação de novo material no c. 3 com uso de notas repetidas, com contraste de dinâmica e tecitura .....	77
Figura 61 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 15-16; apresentação de novo material por meio de notas repetidas no c. 16 com contraste de dinâmica.....	78
Figura 62 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 8-9; seqüências com intervalos iguais para conduzir a frase com auxílio da dinâmica e ritmo .....	78
Figura 63 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , I mov., c. 13-14; <i>loose sequence</i> conduzindo a frase com auxílio da dinâmica.....	79
Figura 64 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 18.....	79
Figura 65 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 19.....	80
Figura 66 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 20.....	81
Figura 68 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 32.....	82
Figura 69 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 41.....	82
Figura 70 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 42.....	83
Figura 71 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 45-46 .....	83
Figura 72 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 47-48 .....	84
Figura 73 – <i>Canto XVI for Solo Viola</i> , II mov., c. 55.....	84

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A	Aumentada
c.	Compasso
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CM	<i>Contrapuntal Motive</i>
CV	<i>Contrapuntal Voice</i>
d	Diminuta
EUA	Estados Unidos da América
HP	<i>Hanging Pitches</i>
J	Justa
M	Maior
m	Menor
M	<i>Merge</i>
mov.	Movimento
R	<i>Repeats</i>
S	<i>Sequence</i>
SAMeRC	<i>Sonido, Armonia, Melodía, Ritmo e Crecimiento</i>
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
V>I	<i>Melodic Dominant/Tonic</i>
VR	<i>Varied repeats</i>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>1 SAMUEL ADLER E SUAS COMPOSIÇÕES CANTOS</b> .....	<b>19</b>
1.1 Samuel Adler: uma visão biográfica.....	19
1.2 <i>Serie Cantos</i> e <i>Canto XVI for Solo Viola</i> .....	26
<b>2 TEORIAS UTILIZADAS PARA ANÁLISE DO CANTO XVI FOR SOLO VIOLA, DE SAMUEL ADLER</b> .....	<b>30</b>
2.1 <i>The Spiraling Tapestry – an Inquiry into the Contrapuntal Fabric of Music</i> , de Philip Lasser, e ferramentas utilizadas na análise do <i>Canto XVI</i> .....	31
2.1.1 <i>Contrapuntal Voices</i> .....	34
2.1.2 <i>Hanging Pitches</i> .....	36
2.1.3 <i>Contrapuntal Motive</i> .....	41
2.2 <i>Análisis del Estilo Musical</i> , de Jan LaRue, e elementos abordados para análise do <i>Canto XVI</i> .....	49
<b>3 ANÁLISE DO CANTO XVI FOR SOLO VIOLA</b> .....	<b>52</b>
3.1 <i>Slowly, expressively and freely</i> .....	52
3.2 <i>Fast and rhythmic</i> .....	61
<b>4 SUGESTÕES DE PERFORMANCE: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS</b> .....	<b>74</b>
4.1 Registro .....	74
4.2 Sintaxe melódica .....	75
4.3 Tempo .....	76
4.4 Questões específicas para intervalos .....	79
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>91</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>93</b>
Apêndice A – Entrevista com Samuel Adler .....	93
Apêndice B – Entrevista com Dr. Philip Lasser.....	127
Apêndice C – Partitura do <i>Canto XVI</i> com dedilhados sugeridos pela autora .....	154
<b>ANEXOS</b> .....	<b>158</b>
Anexo A – Lista de <i>Cantos</i> .....	158

## INTRODUÇÃO

A música contemporânea desempenha um importante papel na literatura da viola. Por vezes o intérprete acaba deixando de lado uma obra em potencial por esta apresentar uma linguagem de difícil interpretação ou por ser estranha para ele. Porém, é importante lembrar que as mais reconhecidas obras também já foram inéditas e desconhecidas para o público anteriormente. Yi-Wen Chao citou em sua tese *A Study Guide for Violists* uma frase que a pianista Ray Lev disse em uma aula para seu aluno Joel Sachs: "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" (CHAO, 2005, p. 1, tradução nossa)<sup>3</sup>. Acredita-se que a pianista não tenha dito que é preciso estreitar uma nova peça em cada concerto, contudo é possível interpretar a palavra *new* como uma música do nosso tempo. Da mesma forma, se não houver esforço para explorar e promover novas peças em potencial, excelentes obras podem acabar excluídas por falta de conhecimento.

Esta tese aborda a peça *Canto XVI for Solo Viola*, de Samuel Adler, escrita em 2004 e dedicada à Randolph Kelly. Essa obra faz parte de uma série de 24 *Cantos*, na qual Adler propôs uma exploração dos limites dos instrumentos. Inspirado na ideia de Hindemith de compor uma sonata para cada instrumento da orquestra, Samuel Adler escreveu a série *Cantos*, peças que ele mesmo qualifica como estudos concertantes para instrumentos solo. O *Canto XVI for Solo Viola* consiste em um movimento contínuo, tendo duas seções contrastantes.

Nascido em 4 de março de 1928 em Mannheim, Alemanha, Adler mudou-se para os Estados Unidos da América (EUA) 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 Catedral 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 Serge

---

<sup>3</sup> *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.*

Koussevitzky.

Introduzido na Academia Americana de Artes e Letras em maio de 2001, Adler é compositor de mais de 400 obras, dentre estas: cinco óperas, seis sinfonias, 12 concertos, oito quartetos de cordas, quatro oratórios e tantos outros trabalhos para orquestra, banda, coral e grupos de câmara que foram interpretados em diversos lugares. Adler também é autor de três livros teóricos sobre música: *Choral Conducting*, uma antologia (ADLER, 1971, 1985), *Sight Singing* (ADLER, 1979, 1997) e *The Study of Orchestration* (ADLER, 1982, 1989, 2002). Ele também contribuiu com numerosos artigos para as principais revistas e livros publicados nos Estados Unidos e em outros países.

Este trabalho teve como objetivo apresentar sugestões de *performance* para futuros violistas que se interessem em interpretar o *Canto XVI*. O método qualitativo de pesquisa, de natureza descritiva, analítica e artística foi organizado em três categorias principais: teórica; analítica e prática. Após reflexões sobre qual seria a melhor forma de abordar o estudo do *Canto XVI*, decidiu-se utilizar a teoria de *Contrapuntal Analysis*, de Philip Lasser, proposta em seu livro *The Spiraling Tapestry: An Inquiry Into the Contrapuntal Fabric of Music*<sup>4</sup> (2008), além da *Análisis del estilo musical* de Jan LaRue (2009).

Segundo Lasser (2008, p. 1), é essencial examinar primeiramente a partitura para melhor compreender como esse sistema visual codifica a natureza aural e temporal da música, tendo em vista que o propósito da análise é o de explicar eventos e estruturas musicais (LASSER, 2008, p. 1). Depois de estabelecida uma relação entre a página impressa e a realidade do mundo sonoro musical, Lasser apresentou uma abordagem para a análise da música utilizando três novos conceitos: *Contrapuntal Voices*, *Hanging Pitches* e *Contrapuntal Motives*. Jan LaRue relatou em seu livro *Análisis del Estilo Musical* que "A música é essencialmente movimento; nunca se encontra em um estado de absoluto repouso (...)" (LARUE, 2009, p. 6, tradução nossa),<sup>5</sup> e teve como primeiro objetivo explicar o caráter do movimento e

---

4 "A Tapeçaria em espiral: uma investigação sobre o tecido contrapontístico da música". Tradução nossa.

5 *La música es esencialmente movimiento; nunca se encuentra en un estado de absoluto reposo*

da forma perdurável da música. Ele propôs uma análise em três dimensões: pequena, média e grande. Para isso, utilizou cinco elementos estilísticos, categorizados como *Sonido* (S), *Armonia* (A), *Melodia* (Me), *Ritmo* (R) e *Crecimiento* (C). Neste trabalho, as abreviações SAMeRC serão apresentadas em espanhol, idioma do livro utilizado como referência para este trabalho (LARUE, 2009). Ambas as análises apresentam ferramentas que fornecem suporte para os músicos nos seus esforços analíticos e composicionais, para que possam promover um discurso musical orgânico tanto no momento da composição quanto da interpretação de uma obra.

A primeira parte deste trabalho consiste em uma visão biográfica de Samuel Adler, explicações sobre a série *Cantos* e abordagem específica da obra objeto de estudo *Canto XVI for Solo Viola*, 16ª obra da série. Para embasar o primeiro capítulo, a autora realizou uma compilação de informações extraídas de algumas fontes mencionadas nas referências, além de uma entrevista com o compositor Samuel Adler (Apêndice A).

O segundo capítulo aborda as teorias de Jan LaRue e Philip Lasser, sendo *Análisis del estilo musical* e *Contrapuntal Analysis*, respectivamente. Ambas foram utilizadas pela autora para analisar a obra em questão e fundamentar as sugestões de *performance* apresentadas na última parte desta tese.

A explicação e aplicabilidade das ferramentas (LASSER, 2008) e elementos (LARUE, 2009) utilizados para analisar o *Canto XVI* constituem a terceira e maior parte deste trabalho, pois fornecem uma melhor visão para o entendimento do processo composicional e performático da obra. Ela está dividida em duas partes, seguindo a divisão proposta por Adler na partitura da obra. Os exemplos musicais são os excertos extraídos da partitura original da peça.

Embasada na análise realizada, a última parte integra sugestões de *performance* para a obra *Canto XVI* levando em consideração os aspectos técnicos e interpretativos da viola, além do contexto estilístico de Samuel Adler.

Assim, esta tese teve como objetivo demonstrar que a teoria musical pode influenciar o desempenho prático da *performance* de determinada obra. Além disso, visou fornecer conhecimento e referências teóricas a futuros intérpretes, além de encorajar outras análises de diferentes ângulos e perspectivas. Por meio de estudo detalhado da obra *Canto XVI* e aplicação das ferramentas das análises propostas, esta pesquisa também teve como finalidade realizar uma avaliação objetiva da música, para que se possa enriquecer a habilidade de avaliação subjetiva de reconhecer o "ideal" em outras obras.

## 1 SAMUEL ADLER E SUAS COMPOSIÇÕES CANTOS

Este capítulo aborda uma visão biográfica do compositor Samuel Adler e suas composições da série *Cantos*. Para enriquecer essa abordagem, foi realizada uma compilação de informações extraídas de algumas fontes mencionadas nas referências e entrevista com o compositor em questão (Apêndice A).

### 1.1 Samuel Adler: uma visão biográfica

“Samuel Adler (1928) é um dos compositores americanos mais prolíficos do século XX” (POLLACK, 1992, p. 273, tradução nossa)<sup>6</sup>. Com mais de 400 composições publicadas, demonstra proficiência abrangente em diversos gêneros, desde obras solo, vocal, banda, música de câmara e pequenas peças coral até configurações grandes de orquestra sinfônica, concertos, óperas e oratórios. Além de compositor, Adler também é um professor ativo, educador, regente e autor de diversos livros, incluindo *Choral Conducting* (ADLER, 1971), *Sight Singing* (ADLER, 1979) e o premiado *The Study of Orchestration* (ADLER, 1982)<sup>7</sup>. Todos esses fatos representam um grande entusiasmo de Adler em compartilhar conhecimento, o que pode ser interpretado como uma atitude tradicional de sua família. Adler cresceu em uma família intimamente ligada à tradição musical judaica, e seu pai teve grande influência tanto na sua vida musical quanto na sua personalidade. Para uma melhor compreensão da vida e composições de Adler, é essencial dissertar brevemente sobre seu pai, Hugo Chaim Adler.

Hugo Adler nasceu em 1894 na Antuérpia, Bélgica, e morreu em 1955 em Worcester, Massachusetts. Formou-se em 1917 no *Jewish Teachers' Seminary* na cidade Colônia, Alemanha. Também estudou no Conservatório de Frankfurt (1915-1916) e participou de aulas particulares de composição com Ernst Toch (1924-1926). Em 1922, Hugo tornou-se cantor<sup>8</sup> da principal sinagoga em Mannheim, Alemanha, onde

---

6 *Samuel Adler (1928) is one of the most prolific American composers of the twentieth century.*

7 *The Study of Orchestration* (ADLER, 1982) recebeu o prêmio ASCAP-Deems Taylor em 1983. Sua edição atual, a terceira, foi lançada em 2002 por W. W. Norton & Company, Inc (ADLER, 2002).

8 Cantor, *hazzan* (חזן) in Hebrew — is the person who chants worship services in the synagogue. Though the word is sometimes applied in a general way to anyone who leads services, it is more



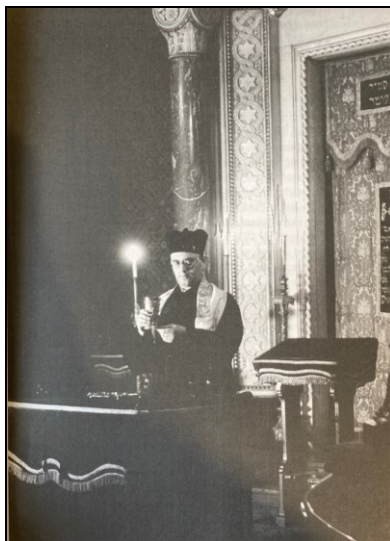
permaneceu até sua emigração para os EUA em janeiro de 1939. De 1927 a 1939 participou ativamente da organização denominada *Kulturbund*, na Alemanha. Escreveu peças para apresentações em toda Europa e antiga Palestina. Entre as obras mais conhecidas estão: *Licht Und Volk* (1928), revisada posteriormente nos EUA sob o novo título de *Bearers of Light* (1954); *To Zion* (1930); *Balak und Balaam* (1934, revisada em 1948); *Shirah Chadasha* (1936); *Akedah* (1938) e *Ten German Songs* (1936).

Hugo casou-se com Selma Rothschild (1900-1985) no dia do Natal em 1924, tendo se estabelecido em Mannheim, onde mais tarde nasceu Samuel Adler. O casal permaneceu muito unido e sempre empenhado em proporcionar um ambiente amoroso para o crescimento de seus filhos. Após sua chegada nos EUA, Hugo tornou-se cantor e diretor musical do *Temple Emanuel* em Worcester, Massachusetts, onde continuou a escrever música para sinagoga. Em 1942, recebeu o prêmio de primeiro lugar da *Central Conference of American Rabbis* pela sua *Music of the Synagogue*, uma coleção de textos litúrgicos para *1940 Union Prayer Book*. Além de diversas outras configurações litúrgicas, ele escreveu longas cantatas: *Jonah* (1944); *Behold The Jew* (1945); *A Parable Against Persecution* (1947) e dois serviços completos, *Avodath Habonim* (1943) e *Nachlath Israel* (1952). Hugo também demonstrou grande interesse em preservar a tradição herdada dos judeus da parte sul da Alemanha, tendo feito arranjos musicais de algumas de suas canções mais tradicionais para serem utilizadas na sinagoga americana (RODOVSKY; ADLER; ADLER, 2010). Hugo Adler (Figura 1) foi um respeitado cantor da sinagoga principal *Liberale* em Mannheim, e mais tarde em Worcester, Massachusetts, depois da imigração de sua família para os EUA em 1939 (MILKEN ARCHIEVE AMERICAN JEWISH MUSIC, 2004).

---

*commonly used to denote someone who has completed professional musical training and been ordained as a cantor* (MY JEWISH LEARNING, 2018).

**Figura 1 – Hugo Chaim Adler atuando como *cantor* na sinagoga principal de Mannheim**



Fonte: Adler (2017, p. 7).

Samuel Adler nasceu em 4 de março de 1928 na cidade de Mannheim, Alemanha. Quando jovem, Adler auxiliava seu pai, o que ajudou a inspirar seu interesse pela música:

Meu pai era um cantor, que cantava muito bem e tinha um coral, o que foi uma boa oportunidade para eu reger. Desde que eu tinha 13 anos, ele me pediu para reger o coral como experiência na regência e treinamento para meus ouvidos. Ele também era um excelente pianista; tocávamos sonatas todos os dias durante duas horas, tudo de Bach a Bartók (...). Foi uma experiência maravilhosa para mim, pois aprendi toda a literatura em casa.<sup>9</sup>

No trecho acima, em que Adler se refere a tocar junto com o pai um repertório extenso (de Bach a Bartok), Samuel tocava violino e Hugo piano. O respeito de Adler por seu pai e por sua carreira como *cantor* está evidenciado em numerosas composições vocais que refletem um forte cunho litúrgico. É possível encontrar algumas obras desse gênero registradas no segundo volume de *Anthology of Jewish Art Song, Father to Son: A Hugo Chaim Adler and Samuel Adler Solo Collection* (RODOVSKY; ADLER; ADLER, 2010). Esse livro contém uma compilação de obras para vozes agudas e graves de Samuel e Hugo Adler com cunho religioso. Na

<sup>9</sup> Entrevista de Samuel Adler a Yi-Wen Chao, gravação, Nova Iorque, 2004 (tradução nossa). “*My father was a cantor, who chanted very beautifully and had a choir, which was a good opportunity for me to conduct. From the time I was thirteen, he asked me to conduct the choir as a conducting chops and training for my ears. He was also an excellent pianist; we played sonatas every day for two hours, everything from Bach to Bartók (...). It was wonderful experience for me since I learned the whole literature at home.*”

maioria dos casos, consta antes do título da obra para quem e para qual ocasião religiosa ela foi escrita. Por exemplo, a canção para voz grave *O God, I Believe in You So Much* foi dedicada a Andrew J. Isaacson na ocasião do seu *Bar Mitzvah*. Na música instrumental, esse gesto cântico (de entoar o canto) aparece nos movimentos lentos do *Cello Concerto* (1995) e *Viola Concerto* (1999), o que também sugere uma relação com a música litúrgica.

Hugo Adler também era um compositor litúrgico ativo. No entanto, quando chegou o momento de seu filho estudar composição, ele não considerou a opção de educá-lo em casa: “[Meu pai] não estava interessado em nada que eu escrevesse até que eu tivesse estudado completamente o básico, que é harmonia, contraponto e assim por diante”.<sup>10</sup> Ciente do talento de Samuel para música, Hugo mandava seu filho de Worcester para Boston semanalmente para ter aulas particulares com Herbert Fromm, um dos alunos prediletos de Hindemith. Essas aulas se estenderam desde os 13 anos de Samuel até sua ida para faculdade. Mais tarde, Samuel Adler frequentou a Universidade de Boston (*Bachelor in Music*<sup>11</sup>, 1948) e Harvard (*Master in Arts*<sup>12</sup>, 1950), onde estudou composição com Aaron Copland, Paul Hindemith, Hugo Norden, Walter Piston, e Randall Thompson. Adler estudou regência com Sergey Koussevitzky no *Berkshire Music Center*, e musicologia com Karl Geiringer, A. T. Davison e Paul A. Pisk (GROVE; SADIE; TYRRELL, 2001).

O ritmo acelerado de trabalho de Adler também refletiu no desenvolvimento da sua carreira. Aos 25 anos de idade, foi eleito diretor de música da maior sinagoga de Dallas, *Temple Emanu-El*, além de ter fundado e regido a Sétima Orquestra Sinfônica do Exército quando serviu o Exército Americano (1950-1952) e recebeu premiação com uma citação especial do Exército Americano por serviço diferenciado (THEODORE PRESSER COMPANY, 2018).

Um dos fatos mais atraentes sobre a vida artística de Samuel Adler é a relação

---

10 Entrevista de Samuel Adler a Yi-Wen Chao, gravação, Nova Iorque, 2004 (tradução nossa). [*My father] was not interested in anything I wrote until I had thoroughly studied the basics, that is harmony, counterpoint, and so on.*

11 Título de Bacharelado em Música. Tradução nossa.

12 Título de Mestre em Artes. Tradução nossa.

próxima que teve com três mestres do século XX: Aaron Copland, Paul Hindemith e principalmente Walter Piston, a quem Adler atribui grande parte do seu sucesso composicional. Adler aprendeu com Piston a ter seriedade em relação ao ofício de compor. Apesar de Piston sempre ter ensinado com um senso de sarcasmo, Adler o elogia muito dizendo que “[Piston compôs] algumas das músicas mais bem elaboradas do século XX”.<sup>13</sup> Hindemith era um professor muito rígido, seu ofício e personalidade eram quase sufocantes: “Hindemith me fez escrever tanto no seu estilo que eu poderia acordar às três da manhã e escrever uma obra no seu estilo se me fosse solicitado!”<sup>14</sup> A influência de Hindemith pode ser observada no estilo composicional inicial de Adler. Um exemplo claro é a peça *Song and Dance*, uma obra para viola e orquestra escrita em 1961. Adler tocava viola na época em que estudava com Hindemith, e relatou durante a entrevista uma história muito interessante sobre um trabalho de música de câmara que teve a oportunidade de realizar. Hindemith fez um arranjo da Missa de Machaut para duas violas, dois violoncelos, dois trombones e dois fagotes. Adler e Hindemith tocaram a parte de viola:

(...) então [Hindemith] fez o arranjo e ele e eu tocamos a parte da viola juntos, pois era uma parte em uníssono. E ele tinha artrite na sua mão esquerda e tocava um pouco desafinado. Bem, depois do primeiro ensaio, todos os músicos se reuniram e os outros me disseram: 'Sam, você tem que dizer para ele [Hindemith] não tocar'. E eu disse: 'Eu vou dizer para Hindemith não tocar? O que vocês estão falando?' Então nós decidimos que iríamos tocar mal os ritmos, de maneira que no próximo ensaio iria soar como Schoenberg. E ele [Hindemith] disse: 'O que está errado?' E eu: 'Professor, quem sabe o senhor possa reger ao invés de tocar a viola?', Então ele regeu e saiu tudo perfeito. E ele disse: 'Muito esperto, eu sei que estou tocando desafinado, então vou reger! (Apêndice A, tradução nossa).<sup>15</sup>

Para autores como Howard Pollack, o incansável ritmo de composições realizado por Adler é nutrido por duas principais fontes: pela tradição da família Adler de

13 Entrevista de Samuel Adler a Yi-Wen Chao, gravação, Nova Iorque, 2004 (tradução nossa). *[Piston composed] some of the best crafted music in the twentieth century.*

14 Entrevista de Samuel Adler a Yi-Wen Chao, gravação, Nova Iorque, 2004 (tradução nossa). *Hindemith made me write so much in his style that I could still wake up at three o'clock in the morning and write a piece in his style if I were so requested!*

15 *And so he arranged and he and I played the viola part together, which was an unison viola part. And he had arthrites on his left hand and played a little out of tune. Well, after the first rehearsal we all got together and the others said: "Sam, you have to tell him not to play." I say: "I am gonna tell Hindemith not to play? What are you talking about?". So we decided that we were all going to play bad rythms, so the next rehearsal sounded like Schoenberg. And he said: "What's wrong?" I said: "professor, why don't you conduct instead of playing viola?". So he conducted and off course it was perfect. And he said: "Very clever, I know I play a little out of tune so I will conduct!*

trabalhar muito e com agilidade, e pelo “senso de tragédia” (*sense of doom*) que fez parte da vida de Samuel nos seus primeiros anos de vida na Alemanha (POLLACK, 1992, p. 274). No entanto, de acordo com Adler, ainda existe uma terceira fonte, que seria proveniente da técnica que aprendeu com Hindemith:

Não há ninguém como [Mozart], mas um tipo semelhante de talento é visto em Hindemith (...) não tenho certeza se Hindemith já teve que pensar sobre algo, mas durante uma aula ele escreveu um movimento de sonata que foi publicado mais tarde. Ele era tão rápido e sabia exatamente o que estava fazendo. [Hindemith] nos deu técnica (...) ele apontava todos os materiais disponíveis e o que poderíamos fazer com eles. Foi isso que Beethoven fez, Brahms, Debussy e todos outros fizeram.<sup>16</sup>

Para Adler, Copland serve como um “antídoto” ao aspecto rígido de treinamento que recebeu de Hindemith. Copland enfatizava muito para seus alunos o importante papel do “novo” na música, como a liberdade da forma e a abertura da linguagem harmônica. Orquestração foi uma das coisas mais importantes que Adler aprendeu com Copland: “[Copland] disse: 'a orquestração é realmente um exercício de treinamento auditivo.' Você tem que saber o que quer antes de escrever, e foi assim que ganhei muito com a orquestração dele”.<sup>17</sup> Adler atribui seu livro *The Study of Orchestration* (ADLER, 1982) especialmente a Copland. Ao assimilar cuidadosamente a essência de diferentes modos e estilos de ensino (escolas), Adler se tornou não somente um ótimo compositor, mas também um dedicado professor. Fez parte do corpo docente de grandes escolas americanas como professor de composição, dentre elas: *North Texas State University* (1957-1966) e *Eastman School of Music* (1966-1995), e desde 1997 integra o corpo docente da área de composição da *Julliard School*. Quando fala sobre sua filosofia de ensino, Adler acredita nos seguintes princípios:

Espero não interferir no talento dos meus alunos, porque ensinar composição não é como ensinar um instrumento. Além disso, acredito que

---

16 Entrevista de Samuel Adler a Yi-Wen Chao, gravação, Nova Iorque, 2004 (tradução nossa). *There is nobody like [Mozart], but a similar kind of talent is seen in Hindemith (...) I am not sure if Hindemith ever had to think about things, but in class he wrote a sonata movement which was later published. He was so fast and he knew exactly what he was doing. [Hindemith] did give us technique (...) That is what Hindemith did so well: he would point out all the available materials and what we can do with them. That is what Beethoven did, and what Brahms, Debussy, and everybody did.*

17 Entrevista de Samuel Adler a Yi-Wen Chao, gravação, Nova Iorque, 2004 (tradução nossa). *[Copland] said: 'orchestration is really an ear training exercise.' You have to know what you want before writing it down, and that is how I gained a great deal from his orchestration.*

se pode ensinar técnica e outras coisas levando as pessoas à música dos outros (...). Não estou dizendo que eles devem apenas copiar a ideia de outra pessoa, mas que eles têm que saber imitar um grande mestre. E então, espero dar aos meus alunos a liberdade de experimentar. E por último, mas não menos importante, tento enfatizar para eles a importância de ser uma pessoa inteira. Acho que ser compositor é ser a pessoa mais abrangente. Embora não possamos ser totalmente abrangentes, podemos nos esforçar para ser o mais abrangente possível no mundo.<sup>18</sup>

A ideia de ser compreensivo é sintomática do humanismo de Adler, que é consistentemente refletido na sua maneira de compor. Por exemplo, ele enfatiza que cada um dos seus concertos é escrito para uma determinada personalidade. Para ele, cada elemento musical representa uma personalidade individual. O acordo e harmonia dessas personalidades realça o lirismo, enquanto o conflito e a competição geram um senso de contraste e vitalidade.

O minucioso entendimento musical de Adler é representado por uma ampla exploração de estilos composicionais e técnicas. Sua linguagem harmônica varia do diatonismo, pandiatonismo, serialismo e até um toque mais aleatório de improvisação (GROVE; SADIE; TYRRELL, 2001). Por meio da prática de estruturas irregulares, experimentos formais e de recorrentes explorações de potencial dos instrumentos, Adler mostra consistentemente o valor do novo (*freshness*) na música, um ensinamento que herdou de Copland. A riqueza de cores orquestrais e contrapontos caracterizam o estilo Adleriano.

Dentre os numerosos prêmios e condecorações (honras) recebidos por Adler, destacam-se: *Rockefeller* (1965) e *Ford* (1966-1971) *Foundations*, *Koussevitzky Foundation* (1983), *Guggenheim Fellowship* (1984-1985), *American Academy and Institute of Arts and Letters* (1990), além de vários prêmios de ensino e doutorados honorários. Apesar de todo esse sucesso acadêmico, Adler é sempre muito gentil e modesto, características apreciadas por seus colegas e alunos. Sua tradição familiar, histórico de vida, influências de grandes mestres e suas crenças pessoais

---

18 Entrevista de Samuel Adler a Yi-Wen Chao, gravação, Nova Iorque, 2004 (tradução nossa). *I hope that I do not interfere with my students' talent...because teaching composition is not like teaching an instrument...Besides, I believe that one can teach technique and other things by leading people to others people's music (...) It is not saying that they should just copy somebody else's idea, but that they have to know how to imitate a great master. And then, I hope to give my students the freedom to experiment. And last, but not least, I try to stress to them importance of being a whole person...I think to be a composer is to be the most comprehensive person. Although we cannot be all comprehensive, we can strive to be as comprehensive in the world as we can.*

resultam na pessoa de Samuel Adler. Sua vida e música são válidas de exploração e apreciação. A lista completa de suas composições consta na página de Samuel Adler (ADLER, 2017a).

## 1.2 *Serie Cantos e Canto XVI for Solo Viola*

A série escrita por Samuel Adler intitulada *Cantos* é composta por 24 peças. A peça *Bass Clarinet* é a 24ª, tendo sido escrita recentemente (2020) pelo compositor. Ela é o fechamento da série, pois Adler não tem intenção de continuar compondo *Cantos*. No Anexo A deste trabalho, consta a lista de todos os *Cantos*, com indicação do nome da obra, ano, duração, editor, estreia e gravação.

Adler incluiu na nota impressa da partitura do *Canto XVI for Solo Viola* o pequeno texto “*About the Serie Canto*” (sobre a série *Canto*):

Em 1970, quatro trompetistas amigos meus, todos membros do corpo docente ou alunos da *Eastman School*, me pediram para escrever peças para eles. Eu decidi escrever quatro obras solo estilo estudo concertante para trompete. Essas peças foram muito bem recebidas e eu resolvi embarcar em um longo projeto de grande amplitude o qual, eu espero, resultará em um “solo concertante” para cada instrumento da orquestra. Tantas obras solo já foram compostas para cordas e outras poucas para os outros instrumentos, mas eu estou seguindo a linha de meu professor, Paul Hindemith, que compôs uma sonata para cada possível instrumento disponível. Eu tenho a impressão de que trabalhos solo são desafios ainda maiores para o compositor, então eu optei por essa fórmula. Exceto pelo *Canto V*, que é para saxofone soprano, flauta, cello e percussão, todos os outros, agora 17, são para um único instrumento e até agora incluo solo para trompete, trombone, trompa, tuba, violino, viola, cello, contrabaixo, piccolo, corne inglês, clarinete, fagote, tímpano, piano. Embora cada um deles force o instrumentista ao seu limite, eu espero que a execução dessas peças seja uma experiência musical satisfatória para ambos, intérprete e público. (ADLER, 2004, tradução nossa).<sup>19</sup>

Todas as 24 peças da *Serie Cantos* “foram escritas para excelentes intérpretes. Não

---

19 *In 1970, four trumpet-playing friends, all members of the Eastman School faculty or study body, asked me to write pieces for them. I decided to write four solo concert etudes for trumpet. These four pieces were very well received and I embarked on a long range projec which, I hope, will result in a solo concert work for each instrument of the orchestra. So many solo works have been composed for strings and a few of the other instrument available. I feel that solo works are an even greater challenge for a composer, só I have decided on that formula. Except for Canto V, which is for soprano saxophone, flute, cello and percussion, all the others, now 17, are for single instrument and now include works for trumpet, trombone, horn, tuba, violin, viola, cello, double bass, piccolo, English horn, clarinet, basson, timpani and piano. Even though each of them taxes the performer to the limits, I hope that the performance of these pieces will be a satisfactory musical experience for both performer and audience.*

é um repertório que possa ser executado por crianças; foram compostas com a intenção de ser um estudo concertante” (Apêndice A, tradução nossa).<sup>20</sup> Todas são para instrumento solo, com exceção do *Canto V*, que é para soprano, flauta, violoncelo e piano. Algo curioso que a autora esclareceu com Adler por meio de e-mail foi a questão de existir *Canto VI* e *VI A*, ambos para contrabaixo. Essa duplicidade de peças para o mesmo instrumento aconteceu devido ao fato de que o primeiro *Canto VI* foi escrito para Burt Turetzky, que era um solista (contrabaixista) de vanguarda. Porém, a maioria dos contrabaixistas não tinha a técnica de Turetzky. Adler foi então obrigado a compor outro *Canto VI* para contrabaixo sem técnica estendida. Anos mais tarde, compôs outro *Canto* para baixo solo baseado na famosa melodia do Trio da 5ª Sinfonia de Beethoven. Os intérpretes que conhecem esse excerto e o praticam adoram “se exhibir” tocando o *Canto VI* como peça de bis em seus recitais.<sup>21</sup>

Adler ressaltou na entrevista com a autora alguns pontos que todos os *Cantos* compartilham. O principal é que o instrumentista esteja à altura da peça, para que a experiência da apresentação seja agradável e que possa transmitir esse sentimento ao público. Quando o intérprete faz o seu melhor, os ouvintes percebem que ele gosta da obra e passam a gostar também. Cada um dos *Cantos* foi escrito e dedicado a uma pessoa em particular, e tem a intenção de explorar ao extremo os limites dos instrumentos. São peças “complicadas de aprender, mas logo que eles a aprendem, os intérpretes acabam tocando em diversas ocasiões porque são capazes de mostrar realmente o que o instrumento pode fazer” (Apêndice A, tradução nossa).<sup>22</sup>

A primeira vez que eu [autora] toquei o *Canto XVI* fiquei um pouco chocada. Necessitava de muita técnica, e temos que encontrar as notas e descobrir

---

20 (...)it is written for a very exelent performer. It can not be played by little children, it was not intend for that, it is written as a concert etude.

21 E-mail de Samuel Adler enviado à autora deste trabalho, 2 abr. 2022 (tradução nossa). (...) I will try to answer your question about *Canto VI* and *Vla*. The *Canto VI* was written for Burt Turetzky who was an avant guard bass soloist. As a result most bass players who do not have his technique refused to play the work and urged me to write another one for bass without extended techniques, so- many years later I wrote another *Canto* for Bass solo this time based on the famous bass melody of the Trio Beethoven's 5th Symphony. Bass soloists who naturally have practiced that excerpt and know it well love to show off and play this *Canto* often as an encore. - I hope that answers that question.

22 (...) how difficult it was to learn, but once they learned it, they were always using it because it shows what a harp [instrument] can do.



qual a melhor maneira de executá-las, (...) mas uma vez tendo isso esclarecido, é possível tocar de outras maneiras e fazer soar diferente, explorando a técnica do instrumento. (Apêndice A, tradução nossa).<sup>23</sup>

Adler concordou com o relato de experiência da autora e acrescentou dizendo que cada instrumentista é um pouco diferente do outro. Logo, quando ele escreve para uma determinada pessoa e a técnica serve para essa determinada pessoa, acaba não servindo para todo mundo. Entretanto, Adler jamais compõe algo impossível de ser executado, ele se preocupa em escrever obras tecnicamente possíveis. Ele diz que “(...) podemos encontrar qualquer nota em um instrumento, mas precisamos ter técnica. E eu [Adler] pressuponho que a pessoa que vai tocar o *Canto* tem técnica o suficiente para tocar todas as notas escritas” (Apêndice A, tradução nossa).<sup>24</sup>

A série *Cantos* foi inspirada em Hindemith, que compôs uma sonata para cada instrumento. Adler comentou na entrevista que não pretende fazer o mesmo, pois já escreveu uma boa quantidade de sonatas. Adler ainda acrescentou que pensou ser “mais importante compor estudos concertantes porque poucos compositores, exceto Bartok e outros poucos, escreveram estudos em um novo estilo” (Apêndice A, tradução nossa).<sup>25</sup> Cada um dos *Cantos* é para um instrumento diferente, porém todos são no estilo de Adler. Tendo praticado o *Canto*, o intérprete acaba adquirindo técnica suficiente para executar qualquer outra obra do compositor, seja em música de câmara ou solo.

A obra objeto de estudo desta tese, *Canto XVI for Solo Viola*, foi escrita no verão de 2004 e dedicada a Randolph Kelly, *spalla* do naipe das violas da Orquestra Sinfônica de Pittsburg. Foi estreado por ele na primavera de 2005 na *University of West Virginia*. Com breve duração de sete minutos, a peça consiste em um movimento contínuo, tendo duas seções contrastantes. A primeira é uma introdução lenta e

---

23 (...) *The first time I (Maria Fernanda) played the Canto I was a little bit shocked. It is a lot of technique and you have to find the pitches and discover what is best, (...) but once you do it you can actually see that it is possible in other ways and sound differently and explore that techniques.*

24 (...) *You can find any note in any instrument, but you have to have a technique. And I presuppose that the person who is going to play this Canto has enough technique to get every note of it.*

25 (...) *[Hindemith] wrote a Sonata for everybody and that was an inspiration. Off course I didn't write a Sonata for everybody, I wrote enough Sonatas, but I thought it would be more important to write Concert Etudes. Because very few people, except for Bartok and other few people, have written Etudes for a new style.*

contemplativa, que explora as qualidades líricas e expressivas da viola. A segunda seção é quando o violista demonstra a agilidade, virtuosidade e emoções intensas, terminando em uma furiosa coda (ADLER, 2004).<sup>26</sup>

Samuel Adler disse na entrevista com a autora que o *Canto XVI* não deve ser nem muito lento nem muito rápido; deve-se escolher um tempo confortável que não seja “arrastado” (Apêndice A, tradução nossa).<sup>27</sup> Ele comentou que alguns intérpretes reclamam que é muito difícil e que teriam que tocar mais devagar. Sobre isso, Adler recomenda que estudem, que pratiquem até que cheguem no tempo correto. A segunda parte não deveria ser mais lenta do que está marcado na partitura (*Fast and Rhythmic*, semínima = 112) e a primeira parte pode ser mais relaxada, com exceção dos momentos que requerem mais energia. Para o compositor, o importante é que se mantenha um pulso básico, a subdivisão que está dentro do pulso, pois em um tempo mais lento é preciso encontrar um tipo de energia que torna a música em algo vivo.

---

26 Gravações: Randolph Kelly (*Adler: Cantos; Close Encounters; Five Snapshots*) e Jurgen Weber (*Excursions: works for solo viola*).

27 (...) *I feel that it should not be done too slowly or too fast. That is: choose a comfortable tempo, but that will not be a dragging tempo.*

## 2 TEORIAS UTILIZADAS PARA ANÁLISE DO CANTO XVI FOR SOLO VIOLA, DE SAMUEL ADLER

Este capítulo aborda as duas teorias utilizadas para a análise da peça *Canto XVI for Solo Viola*, de Samuel Adler: *Contrapuntal Analysis*, de Philip Lasser, e *Análisis del Estilo Musical*, de Jan LaRue.

A primeira teoria foi desenvolvida por Philip Lasser, compositor americano, pianista e teórico da música. Nascido em 4 de agosto de 1963 em Nova Iorque, iniciou seus estudos de piano com cinco anos de idade. Estudou na França (*Palace of Fontainebleau*), *Harvard University* (bacharelado), *Columbia University* (mestrado) e *Juilliard School of Music* (doutorado). Comprometido tanto com o ensino quanto com a escrita, Lasser é diretor do Instituto *EAMA-Nadia Boulanger*, em Paris, para compositores, maestros e músicos de câmara. Defensor da música francesa, Lasser é fundador e diretor da *Suite Française*, um conjunto de câmara dedicado a trazer a experiência do *French Salon* para Nova Iorque. Lasser é membro do corpo docente da *Juilliard School* desde 1994, onde dá aulas de composição, teoria e análise. É autor do *The Spiraling Tapestry – an Inquiry into the Contrapuntal Fabric of Music* (LASSER, 2008), um tratado seminal sobre análise contrapontística publicado pela *Rassel Editions* (THE JUILLIARD SCHOOL, 2021). Essa análise está apresentada de forma detalhada, com maior enfoque para as ferramentas escolhidas para análise do *Canto XVI*.

A segunda teoria foi escrita por Jan LaRue, musicólogo nascido na Indonésia em 1918 que teve seus estudos realizados nos EUA, com doutorado em Harvard em 1952. Foi professor desde 1957 na Universidade de Nova Iorque e seus trabalhos de investigação musical abrangeram os campos da musicologia, etnomusicologia e o uso do computador no âmbito musical. A *Análisis del Estilo Musical* (LARUE, 2009) nos propõe uma análise global da linguagem musical, na qual todos os elementos estão envolvidos com intuito de dar à composição o valor de algo integrado e coerente. Os cinco elementos apresentados para análise são: *Sonido, Armonia, Melodia, Ritmo* e *Crecimiento, reunidas na sigla SAMeRC*. “LaRue pretendeu com *Análisis del Estilo* promover uma aproximação da obra como criação, levando à descoberta, por meio dos distintos elementos que a constituem, da sua originalidade

e sua vivência particular”<sup>28</sup> (LARUE, 2009, p. 8). Tendo em vista que esse estudo é mais conhecido e amplamente empregado em trabalhos de análise musical, esta tese apresenta um breve resumo sobre os principais conceitos. Em seguida, estão indicados os elementos escolhidos pela autora para análise da peça objeto de estudo deste trabalho.

## **2.1 *The Spiraling Tapestry – an Inquiry into the Contrapuntal Fabric of Music*, de Philip Lasser, e ferramentas utilizadas na análise do *Canto XVI***

“Implícito no ato da análise musical está o desejo de explicar, descrever e buscar causas ou relações entre eventos e estruturas musicais” (LASSER, 2008, p. 1, tradução nossa)<sup>29</sup>. Assim Phillip Lasser inicia seu livro *The Spiraling Tapestry*, no qual propõe um processo orgânico de análise musical contrapontística. Para isso, ele divide seu livro-texto em duas partes: na primeira analisa a partitura, *Interpreting the Musical Score*; e na segunda faz uma análise contrapontística, *Contrapuntal Analysis*. Juntamente ao livro-texto, Lasser apresenta um livro de exemplos musicais bem detalhado para mostrar graficamente o resultado do seu trabalho. Para esta pesquisa, foram utilizados somente alguns exemplos mais relevantes do livro-exemplo, além de comparações com *Canto XVI for Solo Viola*, de Samuel Adler.

Segundo Lasser, é essencial examinar primeiramente a partitura, para melhor compreender como esse sistema visual codifica a natureza aural e temporal da música, tendo em vista que o propósito da análise é o de explicar eventos e estruturas musicais (LASSER, 2008, p. 1). Depois de estabelecida uma relação entre a página impressa e a realidade do mundo sonoro musical, Lasser apresenta uma abordagem contrapontística para a análise da música utilizando três conceitos básicos: *Contrapuntal Voices (CV)*, *Hanging Pitches* e *Contrapuntal Motives*.<sup>30</sup> Essas ferramentas fornecem suporte para os músicos nos seus esforços analíticos e

---

28 “Lo que pretende LaRue com el análisis del estilo es acercarnos a la obra como creación, haciéndonos descubrir, a través de los distintos elementos que la constituyen, su originalidad y su vivencia particular.” LARUE pg. 8

29 *Implicit in the act of musical analysis is the desire to explain to describe, and to seek cause for or relationships between musical events and structures.*

30 Vozes Contrapontísticas, Notas Suspensas, Motivos Contrapontísticos. (LASSER, 2008, tradução nossa). Os nomes das ferramentas propostas por Lasser estão mantidos em inglês ao longo do texto.

composicionais.

“Para analisar a música com sensibilidade, devemos sempre lembrar que a partitura impressa não é em si a forma de arte que chamamos de música, nem reflete a experiência real da música” (LASSER, 2008, p. 2, tradução nossa).<sup>31</sup> Conforme Lasser, a partitura seria meramente um sistema visual projetado para codificar graficamente da melhor maneira possível as intenções de um compositor que está organizando sons em um mundo temporal. Na partitura, podemos verificar as notas e outros símbolos musicais “planos na página” (LASSER, 2008, p. 2, tradução nossa),<sup>32</sup> mas na experiência musical verdadeira não escutamos todas as notas como pertencentes ao mesmo plano musical. Um simples exemplo disso seria uma “marcha”, em que todos os tempos fortes carregam um grande peso, e os tempos fracos não, causando assim uma hierarquia na métrica estrutural da música, tornando-a previsível e unidimensional. O ouvido escutaria então tempos fortes em um nível e os fracos em outro, organizando hierarquicamente a escuta musical, e assim haveria pelo menos dois planos aurais. A música é uma arte temporal, “(...) que se desdobra no tempo; seu meio ou tela, por assim dizer, é o tempo” (LASSER, 2008, p. 3, tradução nossa).<sup>33</sup> O tempo foi organizado pelos humanos em passado, presente e futuro. Na música, o presente é representado pelo momento que escutamos; o passado pela memória e o futuro por um conjunto de expectativas em constante mudança e previsões de eventos que estão por vir. Embora o tempo pareça ter um conceito linear, Lasser fez notar que os símbolos humanos criados para mostrar o tempo são todos cíclicos na natureza:

Os anos são rotações da Terra ao redor do Sol; e os dias são rotações da Terra em torno de si mesma. Relógios de sol e relógios celebram o retorno inevitável de um ponto em um círculo. Em suma, qualquer unidade temporal sentida como viagem de um começo de volta a um começo. Estruturas temporais só podem ser criadas por meio de retorno cíclico. (LASSER, 2008, p. 4, tradução nossa).<sup>34</sup>

---

31 *In order to analyze music sensitively, we should always remember that the printed score is not itself the art form we call music, nor does it reflect the actual experience of music.*

32 *flat on page.*

33 *(...) It unfolds in time; its medium or canvas, as it were, is time.*

34 *Years are rotations on the earth around the sun; and days are rotations of earth about itself. Sundials and clocks celebrate the inevitable return of a point on a circle. In short, any temporal unit felt as the travel from a beginning back to a beginning. Temporal structures can only be created through cyclic return.*

Logo, sendo a experiência musical baseada no tempo (*time-based*), também é um evento cíclico na natureza. Em nossas mentes, somos capazes de construir estruturas ao reconhecer eventos recorrentes; métrica, motivos, progressões harmônicas e grandes estruturas tonais são todas premissas baseadas no conceito do retorno cíclico, e derivam seu próprio significado partindo desse mesmo conceito. Assim, em uma experiência aural musical, não se vai de um ponto a outro distante ou disjunto, mas sim viaja-se desde um ponto por meio de uma trajetória circular de volta a esse mesmo.

Ao analisar uma obra qualquer, a partitura dá a oportunidade de relacionar eventos disjuntos. Por exemplo, pode-se comparar o compasso 3 com o compasso 57 como um evento isolado, sem se importar com o material entre eles. Porém, quando escutamos a música, isso não é possível, pois não se pode escutar o compasso 3 adjacente ao 57 sem ter que passar por todos os outros que estão no meio. Além disso, ao se escutar pela primeira vez o compasso 3, há expectativas e previsões do que virá, mas não a certeza do que irá acontecer no compasso 57. E ainda mais adiante, continuando a escutar a mesma música, haverá apenas uma lembrança do compasso 3 para compará-lo ao compasso 57 e, finalmente, os compassos que sucedem o compasso 3 certamente afetarão a lembrança desse mesmo compasso. Com esse exemplo em mente, Lasser concluiu que:

(...) ao analisar a partitura, deve-se basear as avaliações na música apenas a partir do que precede o evento, não do que vem após o evento. E, de maneira mais geral, deve-se resistir a fazer comparações de elementos disjuntos na página sem considerar todo o material intermediário, o que afetará a forma como se percebe o elemento posterior. (LASSER, 2008, p. 6, tradução nossa).<sup>35</sup>

Em suma, música é um *continuum* temporal, não um conjunto de eventos separados colocados um depois do outro. Podemos imaginar que a música é como um tecido que se desdobra através do tempo, e devemos analisar todo esse tecido como se todos os eventos musicais estivessem diretamente conectados uns com os outros,

---

35 (...) when analyzing music score, one should base assessments in music only from what precedes the event, not from what comes after the event. And more generally, one must resist making comparisons of disjunct elements on the page without considering all the intermediary material, which will affect how one perceives the later element.

como os fios desse tecido. “Com essas várias sugestões em mente, pode-se começar a analisar a música com mais sensibilidade por meio da partitura visual e fazer com que a análise seja mais fiel à experiência auditiva real da música” (LASSER, 2008).

### **2.1.1 Contrapuntal Voices**

Com essa breve introdução em mente, é possível discutir mais especificamente essa abordagem contrapontística de análise, baseada em uma premissa central de que a música é um tecido ou uma textura, tecida como se estivesse no tear do tempo. Lasser (2008) deu o exemplo de uma tapeçaria, na qual são reconhecidas imagens e cenas em que se responde emocionalmente à história ou à mensagem que esses símbolos transmitem. No entanto, essas imagens são ilusões criadas por um padrão de pontos e fios coloridos em um tear. Essas linhas são configuradas para aparecer e desaparecer da superfície da tapeçaria na sequência apropriada para criar para os olhos as imagens vistas. Na música acontece o mesmo processo:

(...)melodias, motivos, progressões harmônicas e afins são as imagens e símbolos que reconhecemos na superfície musical com nossos ouvidos. Como em uma tapeçaria, elas também são tecidas por um conjunto de fios musicais que chamo de vozes contrapontísticas (*Contrapuntal Voices*). (LASSER, 2008, p. 6, tradução nossa).<sup>36</sup>

A música é identificada por seus ritmos, métrica, saltos melódicos e graus conjuntos. Embora na partitura seja possível observar visualmente notas conectadas por saltos ou graus conjuntos, o ouvido é capaz somente de conectar as notas por meio de graus conjuntos, e não saltos.

“A nota Dó, por exemplo, ao ouvido, só pode subir por grau conjunto para Ré ou Réb, ou descer para Si ou Sib. Esse movimento único de notas em grau conjunto é o que chamo de Vozes Contrapontísticas (*Contrapuntal Voices*). É como um único fio em uma tapeçaria musical” (LASSER, 2008, p. 8, tradução nossa).<sup>37</sup>

---

36 (...)melodies, motives, harmonic progressions, and the like are the images and symbols we recognize on the musical surface with our ears. Like in a tapestry, they too are woven together by a set of musical threads that I call *Contrapuntal Voices*.

37 The note C for exemple, to the ear can proceed only up by step to a D or Db, or down by step to a B or Bb. This uniquely conjunct motion of notes is what I term *Contrapuntal Voice*. It is like a single thread in a musical tapestry.

Embora uma melodia pareça ser uma única voz, podemos encontrar múltiplas CVs engajados em contraponto para formar essa melodia. Para ele, a capacidade de conexão aural na música são os graus conjuntos. Segundo Lasser, o nosso ouvido não é capaz de entender saltos, salvo a relação Tônica/Dominante vista mais adiante.

“Definidos dessa maneira, saltos ou movimentos disjuntos desaparecem da experiência real de uma melodia e, em vez disso, a melodia se torna uma tapeçaria de vozes contrapontísticas distintas entrelaçadas em um tecido musical” (LASSER, 2008, p. 8, tradução nossa).<sup>38</sup>

Como exemplo, há uma análise de CVs do início do primeiro movimento da Sinfonia Inacabada de Schubert (compassos 44-53, violoncelo) (Figura 2):

**Figura 2 – Schubert, Sinfonia Inacabada, I mov.; c. 44-53 parte do violoncelo; exemplo de *Contrapuntal Voice***

CV 1 = Contrapuntal Voice 1  
 CV 2 = Contrapuntal Voice 2  
 M = Merge  
 R = Repeat

\*  
 ↑ expected R  
 \*\*

Notice the CV phrase analysis differs from the traditional phrase structure seen above.



Fonte: Lasser (2008, ex. 2).

Para uma melhor compreensão dessa análise de Schubert e de outras análises apresentadas neste trabalho, consta a seguir um resumo de abreviações e termos (Quadro 1).

<sup>38</sup> *Defined in this way, leaps or disjunct motion, disappear from the actual experience of a melody and instead, the melody becomes a tapestry of distinct Contrapuntal Voices woven together into a musical fabric*



**Quadro 1 – Resumo de abreviações e termos**

CV	<u>Voz Contrapontística (Contrapuntal Voice)</u> : deve ser em movimento de grau conjunto.
R, VR, S	<u>Repetições, repetições variadas, sequências (Repeats, varied repeats, sequence)</u> : usadas quando está claro que um elemento da CV se repete, pode ser exatamente, um pouco variado ou em sequência. Nota: no caso de R, VR ou S, o final da CV deve estar conectado por grau conjunto ao início da R, VR ou S daquela CV, pois o ouvido só é capaz de identificar a repetição ou sequência da CV inteira.
M	<u>Mesclar (Merge)</u> : usada quando duas ou mais CVs chegam à mesma nota adjacente. Um colchete deve ser usado para conectar visualmente os dois pentagramas de CVs. Depois de um M, deve-se considerar continuar somente com uma CV escrita em um pentagrama.
	<u>Nota Suspensa (Hanging Pitch)</u> : é uma nota na CV dissonante ao acorde ou à harmonia no final de uma seção. Permite ao compositor controlar o senso de finalidade de uma seção (discutido mais adiante).
	<u>Voz Fantasma (Ghost Voice)</u> : é uma <i>Hanging Pitch</i> que não fica dissonante ao final de um segmento. Fica suspensa por um longo período. Geralmente ajuda a mostrar a totalidade “orgânica” dos gestos de grau conjunto de uma grande CV.
V>I	<u>Uso melódico da relação dominante-tônica (Melodic Dominant/Tonic)</u> : não é para ser escutado como um salto, mas sim como um uso melódico de grau conjunto harmônico. A dominante deve estar no tempo fraco ou anacruse, e a tônica claramente em resolução e tempo forte.

Fonte: Elaborado pela autora.

### 2.1.2 Hanging Pitches

Esta seção mostra como os compositores utilizam o conceito de *Hanging Pitches* (HP) para fins composicionais de acordo com Lasser (2008). Algo importante a ressaltar é que as HP devem ser consideradas somente no registro real em que foram escritas; não estão sujeitas à equivalência de oitavas. Além de estabelecer novas CVs, HP desempenham três importantes funções: determinar harmonias (*determine harmonies*), criar conexões de longa distância (*long distance connection*) e gerar fechamentos cíclicos (*cyclic closure*).

“Quando uma nota ocorre por meio de salto, é deixada 'suspensa' na sonoridade geral de uma textura musical. Suspender várias notas próximas serve para criar estruturas harmônicas no tempo, como arpejos” (LASSER, 2008, p. 23, tradução nossa).<sup>39</sup> Os *Arpeggios* diminuem a velocidade rítmica da harmonia enquanto

<sup>39</sup> *Since a pitch left by leap is said to 'hang' in the overall sonority of a musical texture, hanging*

mantêm uma atividade superficial melódica constante. Essa habilidade de determinar harmonias utilizando *Arpeggios* pode ser verificada na música solo, tanto para piano quanto para instrumentos com uma linha melódica apenas, como no Prelúdio XI do Livro I do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach e na *Ciacone da Partita* para violino Solo BWV<sup>40</sup> 1004. Na música moderna, HP tornam-se uma importante ferramenta para os compositores criarem relações harmônicas por meio de um material melódico. A Figura 3 mostra o exemplo de Debussy.

**Figura 3 – Debussy, *Prelude a l'Après-midi d'un Faune*, c. 1-4, parte flauta solo; exemplo de HP para criação de relações harmônicas**

Example 13 Debussy *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* Flute solo, mm. 1-4

The first 2 measures are entirely scalar, creating 1 CV

The leaps from the G#, E, C# and A# create 4 hanging pitches

Verticalization of the hanging pitches at the end of the Flute solo opening:

First harmony of the piece in Oboes & Clarinets: m. 4

Fonte: Lasser (2008, ex. 13).

Enquanto algumas HP se estendem mpor poucos compassos, outras são utilizadas para longas ou mais distantes conexões estruturais (*long distance conection*). Para exemplificar um caso como esse, Lasser apresentou uma passagem da *Partita* em D menor BWV 1004, *Allemande*, de Bach. Pode-se verificar que a nota Mi aguda no quarto tempo do primeiro compasso é apresentada por um salto e fica suspensa até o segundo tempo do compasso 4, quando finalmente a CV começa a se desenvolver ascendentemente (Figura 4).

---

several pitches in close proximity serves to create harmonic structures in time, arpeggios for example.

**Figura 4 – Bach, *Partita em Ré menor, BWV 1004, Allemande, c. 1-5; exemplo de HP para conexão de longa distância***

Example 14 Bach D minor Partita, BWV 1004, Allemande, mm. 1-5

Fonte: Lasser (2008, ex. 14).

Nessa mesma peça, no compasso 16, Bach “suspende” outra nota, um Fá agudo, que acaba por não ser resolvido na tríade de Lá maior que daria fechamento à passagem numa cadência plagal. Durante toda a música, essas duas notas permanecem sem resolução, ficam suspensas (Figura 5).

**Figura 5 – Bach, *Partita em Ré menor, BWV 1004, Allemande, c. 16***

Example 15 Bach D minor Partita, BWV 1004, Allemande m. 16

Fonte: Lasser (2008, ex. 15).

Mas o que poderia justificar o uso de tamanha dissonância no final de uma obra? “Uma obra não deveria terminar deixando nada incompleto? Antes de buscar a resposta para essa questão, é preciso examinar o terceiro e último uso das *Hanging Pitches*” (LASSER, 2008, p. 28, tradução nossa).<sup>41</sup> Para Lasser, a utilidade mais importante que as HP têm é a de possibilitar um fechamento cíclico à música.

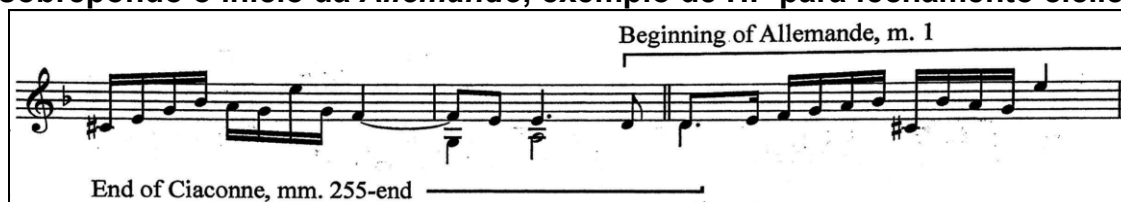
Lembremos que a música é uma arte temporal e, portanto, essa estrutura

41 (...) Should not a work end with leaving nothing incomplete? Before seeking to answer these questions, let us examine the third and final utility of Hanging Pitches.

só pode ser alcançada por meio de retornos cíclicos de eventos. As *Hanging Pitches* tornam-se um poderoso dispositivo para um compositor ter o final de um ciclo de trabalho de volta na memória ao início. *Hanging Pitches* no final de uma obra são um símbolo da natureza cíclica do tempo, pois exigem que o ouvido retorne na memória ao início da obra para resolução. (LASSER, 2008, p. 8, tradução nossa).<sup>42</sup>

Como exemplo dessa capacidade cíclica das HP, Lasser retornou ao enigma das notas suspensas na *Partita* de Bach e mostrou que o material usado para o fechamento da *Ciaccona* está diretamente relacionado ao material de abertura na *Allemande*. Para melhor visualização, Lasser sobrepôs os materiais citados (Figura 6).

**Figura 6 – Bach, *Partita* em Ré menor, BWV 1004: final da *Ciaccona* sobrepondo o início da *Allemande*; exemplo de HP para fechamento cíclico**



Fonte: Lasser (2008, ex. 21).

Ao utilizar esse recurso, Bach sugeriu que os ouvintes escutem um ciclo desde o começo de volta ao princípio, em vez atingirem o final da peça como objetivo principal e final.

A seguir, consta um exemplo da aplicabilidade dessas ferramentas, CV e HP, na música *Canto XVI for Solo Viola*, de Samuel Adler (Figura 7). As legendas estão explicadas logo abaixo do exemplo.

<sup>42</sup> Let us remember that music is a temporal art and therefore that structure can be achieved only through cyclic returns of events. *Hanging Pitches* become a powerful device for a composer to have the end of a work cycle back in memory to the beginning. *Hanging Pitches* at the end of a work stand as a symbol of the cyclic nature of time since they require that the ear return in memory to the beginning of the work for resolution.

Figura 7 – *Canto XVI for Solo Viola, c. 1-2*; exemplo de CV e HP

The image shows a musical score for the first two measures of 'Canto XVI for Solo Viola'. It consists of four staves. The top staff is the main melodic line. The second staff is labeled 'CV1' and the third 'CV2', with a dashed line connecting them, indicating a continuation of the contour. The fourth staff is labeled 'HP' (Hanging Pitch) and has an 'x' mark. The bottom staff is labeled 'CV3' and has notes marked with asterisks and 'M \*\*'.

Fonte: Adler (2004).

- HP: *Hanging Pitch*, nota dissonante até a resolução do compasso 1, resolve por grau conjunto no início do compasso 2. Cria CV2 por salto (DO#-LA) e dá continuidade ao CV2;
- \*“Eu utilizo hastes separadas na mesma CV para identificar um pequeno ou mini CV” (LASSER, 2008, ex. 4, tradução nossa).<sup>43</sup> As notas SOL-SOL# são um CV independente, mas que mescla (M) rapidamente a CV3, então não se faz necessário criar outro sistema somente para essas notas, usa-se a haste para baixo;
- M (*merge*): a mesma nota com haste para cima e para baixo representa o fato de duas CVs se juntarem por grau conjunto nessa nota em comum. Sí, para continuarem sendo escritos em uma única CV posteriormente;
- \*\*Lasser não considerou a ideia de inversão intervalar ou equivalência de oitavas na análise das obras de Bach, por exemplo. Porém, a violista Yi-Wen Chao considerou essa premissa quando analisou o *Concerto XVI*, de Adler (CHAO, 1999, p. 28). Não se pode deixar de observar que essa última nota (Ré#) poderia estar presente na CV2 caso fosse considerada uma oitava acima, e é a nota de início da obra se for observado a CV1 e se desconsiderar a *apoggiatura*. No caso da CV3, em uma música tonal, ou pelo menos com um centro tonal definido, o salto de La# para o Ré# seria considerado V – I: salto de Dominante-Tônica (LA#-RE#), considerado por

43 [Philip Lasser] *I use split stems in the same CV to identify a very short-lived or mini CV.*

Lasser uso melódico de grau conjunto harmônico.

Este trabalho não pretendeu realizar a análise de todo o *Canto XVI* da forma que foi colocado no exemplo acima. As ferramentas CV e HP vão fornecer suporte para embasar as decisões de *performance* especificadas no quarto capítulo deste estudo. Com a abertura de CVs e identificação de diversas HP no decorrer da obra, o entendimento do discurso musical fica mais claro. Possibilita a realização de determinadas sugestões interpretativas para futuros violistas, interferindo principalmente nas questões de sonoridade e fluxo do tempo, como explicado na seção de Sugestões de *Performance* desta tese. A ferramenta de maior ênfase para a análise do *Canto XVI* foi o *Contrapuntal Motive*, detalhado a seguir.

### **2.1.3 Contrapuntal Motive**

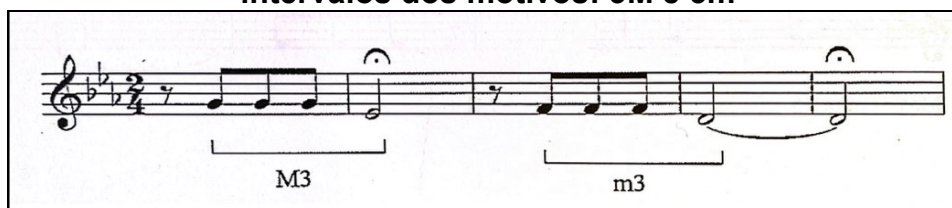
Em sua teoria sobre o processo orgânico na música (discutida largamente nas suas aulas e no seu inquérito *The Spiraling Tapestry: an Inquiry into the contrapuntal fabric of music*), distingue dois tipos de motivos: *Compositional* e *Contrapuntal Motives*. (CHAO, 2005, p.24, tradução nossa).<sup>44</sup>

O primeiro tipo de motivo mencionado na citação acima, *Compositional Motive*, se refere àqueles motivos que normalmente são analisados na partitura como motivos de superfície, possuem exatamente as mesmas notas e o mesmo ritmo. Os primeiros cinco compassos da 5ª Sinfonia de Beethoven são um bom exemplo de um *Compositional Motive* (Figura 8); não se pode alterar as notas, intervalos ou ritmos sem destruir a integridade desse tão famoso gesto musical de abertura.

---

<sup>44</sup> Philip Lasser in his theory of organic processes in music (discussed at greater length in his lectures and upcoming work entitled *The Spiraling Tapestry: an inquiry into the contrapuntal fabric of music*) distinguishes two kinds of motives in music: *Contrapuntal* and *Compositional Motives*.

**Figura 8 – 5ª Sinfonia de Beethoven, *Compositional Motive* da abertura; intervalos dos motivos: 3M e 3m**



Fonte: Chao (2005, p. 24).

No inquérito *The Spiraling Tapestry* não está muito especificado o conceito do *Compositional Motive*, porém na entrevista realizada com o professor Lasser, foi esclarecida a diferença entre *Compositional* e *Contrapuntal Motives* (Apêndice B).<sup>45</sup> O conceito utilizado para análise neste trabalho é o *Contrapuntal Motive* (CM). Os CMs são difíceis de definir porque são estruturas verdadeiramente subcompositivas por natureza e que, devido à sua simplicidade, podem ser vistas como triviais (LASSER, 2008, p. 37). Seu poder não reside nelas mesmas, mas sim na criatividade com a qual os compositores as utilizam em todos os níveis de composição. Sua relevância para análise vai depender da habilidade do analista, que deve procurar abordar uma 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, sequências, escolhas de instrumentação, desenvolvimento melódico, decisões harmônicas e, finalmente, estruturais. (LASSER, 2008, p. 37, tradução nossa).<sup>46</sup>

Voltando ao exemplo da tapeçaria, estudar um CM seria como observar os recorrentes padrões de pontos em um tecido. “CMs revelam como um único conceito

45 PL: correct! *Contrapuntal Motives* have no leaps in them, they must exist in *Contrapuntal Voices*.

MF: and they are sub compositional...

PL: they are sub compositional, you never sing them at home. You don't sing the descending second of Beethoven's fifth. You don't think of Beethoven's ninth as nothing but repeating tone, but this is the Ode To Joy without the repeating tone (singing without repeating notes). That is not the Ode To Joy. So the Ode to Joy is a mix, the closest to one you will ever get to actually pure *Contrapuntal Motive*. That is why he did it. Because actually the only thing that identifies the tune, is a *Contrapuntal Motive*, the repeating tone. That is rare. (Apêndice B).

46 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.

pode edificar decisões composicionais em todos os níveis do discurso musical” (LASSER, 2008, p. 37, tradução nossa).<sup>47</sup> A seguir estão apresentadas algumas características necessárias para identificar um CM:

- a) É um gesto musical que considera somente o parâmetro da altura, que pode ser encontrado operando consistentemente por toda a obra;
- b) Normalmente são compostos por duas a cinco notas em combinação de grau conjunto ou repetição;
- c) Não possuem nenhum salto (movimento disjunto);
- d) É um conceito que se baseia exclusivamente na organização das alturas. Logo, seu ritmo exato não é importante. Porém, sua colocação rítmica importa, podendo ser iniciado em tempo forte ou fraco (*downbeat* ou *pick-up*).

Para exemplificar essas características necessárias e recorrentes em um CM, Lasser forneceu uma pequena lista a seguir (Figura 9).

---

<sup>47</sup> CMs reveal how a single concept can edify compositional decisions at all levels of musical discourse.



**Figura 9 – Quadro de Contrapuntal Motives**

Two-Note Examples  
Beginning on Strong Beat      Beginning on Weak Beat (pick-up)

Three-Note Examples (note these can be in duple or triple meter)

Four-Note Examples (sample) Beginning on Strong Beat (note the number of CMs grows exponentially with each added note)

Beginning on the Weak Beat (pick-up) (note examples are given in a variety of rhythmic scenarios to show different weak beat possibilities)

Five-Note Examples (sample) Beginning on Strong Beat

Beginning on the Weak Beat (pick-up)

Fonte: Lasser (2008, ex. 38).

*Fixed Contrapuntal Motive*, ou CM fixo, corresponde a um CM com exatamente as mesmas notas. Na maioria das vezes, CM's fixos apresentam notas cromáticas. Como nem todas pertencem à tonalidade da obra, proporcionam um enorme potencial para implantar novas tonalidades ou mesmo permitir uma riqueza de reinterpretações enarmônicas.

À medida que a música se desenvolve no século 19 em direção a uma capacidade moduladora cada vez maior, os CM's fixos tornam-se cada vez mais empregados pelos compositores como mecanismos para fornecer lógica inerente a estratégias de modulação complexas e aparentemente arbitrárias. (LASSER, 2008, p. 50, tradução nossa)<sup>48</sup>.

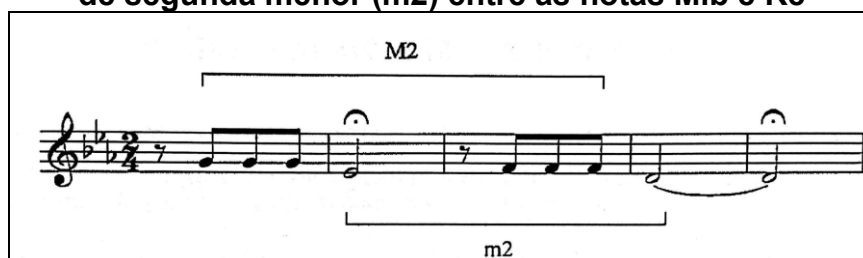
O compositor pode explorar vastamente diferentes materiais superficiais e visitar tonalidades distantes enquanto ainda garante uma ressonância interna simbólica por meio da constante reparição desses motivos (CMs). Portanto, apesar da grande variedade superficial ao longo de um trabalho, um *Fixed* CM vai sempre articular um exato conjunto de notas através da peça e, por isso, pode prover uma conexão

<sup>48</sup> *As music develops in the 19<sup>th</sup> Century towards greater and greater modulative capacity, Fixed CM's become increasingly employed by composers as mechanisms to provide inheret logic to complex and otherwise seemingly arbitrary modulation strategies.*

orgânica constante e de longo alcance. Lasser também mostrou em seu livro uma outra utilidade do CM que ele denomina “*Long-range use of CM's*”, essa seria a capacidade de prover uma lógica unificadora de longa distância por meio da manipulação e evolução do gesto nuclear básico (LASSER, 2008).

Voltando ao exemplo da abertura da 5ª Sinfonia de Beethoven, Lasser analisou um CM de duas segundas descendentes, Sol-Fá e Mib-Ré (Figura 10).

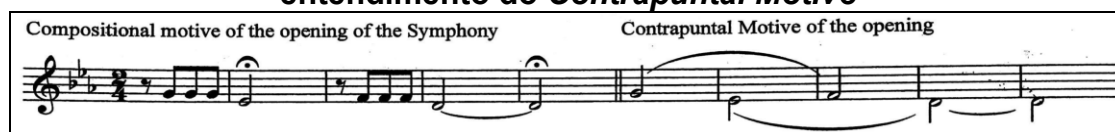
**Figura 10 – 5ª Sinfonia de Beethoven, I mov., c. 1-5; *Contrapuntal Motive* da abertura; intervalos de segunda maior (M2) entre as notas Sol e Fá; intervalo de segunda menor (m2) entre as notas Mib e Ré**



Fonte: Chao (2005, p. 25).

Lasser comparou os dois motivos fazendo uma redução rítmica para melhor evidenciar a relação intervalar de segundas descendentes no CM, e em seguida colocou a justificativa para sua análise (Figura 11).

**Figura 11 – 5ª Sinfonia de Beethoven, I mov., c. 1-5; redução rítmica feita para facilitar a visualização da relação estabelecida entre as notas para entendimento do *Contrapuntal Motive***



Fonte: Lasser (2008, ex. 60).

"A famosa abertura do Symphony é composta por dois 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 mínima 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 dois membros. (LASSER, 2008, ex. 60, tradução nossa).<sup>49</sup>

49 *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 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*

Outro exemplo de CM que Lasser analisou em Beethoven foi um *repeating-note motive* que ele encontrou na 9ª Sinfonia, Ode à Alegria. Lasser mostrou em sua análise que a obra deriva sua magnífica unidade por meio da presença constante de um CM de notas repetidas (*repeating-note motive*) composto somente por duas notas iguais, começando sempre no tempo fraco e terminando no forte (Figura 12).

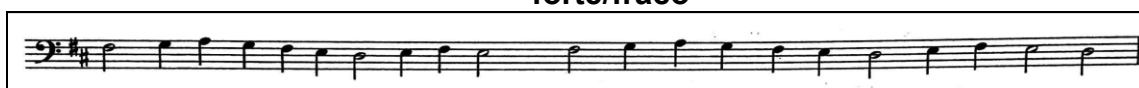
**Figura 12 – 9ª Sinfonia de Beethoven, Ode à Alegria; tema, compassos 92-ff; exemplo de cinco momentos de *repeating-tone* CM em tempo forte/fraco**



Fonte: Lasser (2008, ex. 73).

O próximo exemplo mostra essa mesma passagem, porém sem os “*repeating tones*” e sem CMs. Com isso, Lasser quis mostrar como o ouvido perde essa identidade aural quando retirados esses fatores. Essa passagem acaba se tornando meramente uma escala de graus conjuntos ascendentes e descendentes (Figura 13).

**Figura 13 – 9ª Sinfonia de Beethoven, Ode à Alegria; tema, compassos 92-ff; exemplo dessa mesma passagem sem os *repeating tones* e CM em tempo forte/fraco**



Fonte: Lasser (2008, ex. 74).

Durante as entrevistas com o professor Lasser, foi analisado um Motivo combinado, *Contrapuntal* e *Compositional*, na peça *Canto XVI*. Assim como visto na 5ª Sinfonia de Beethoven, *Canto XVI* apresenta intervalos escritos que não podem ser alterados (Composicionais) e intervalos que permeiam a peça toda e são constituídos de graus conjuntos (Contrapontísticos).

Olhe o intervalo de segunda ascendente que finaliza a primeira seção (último compasso, primeiro mov.), segunda maior ascendente. É por isso que tenho a sensação de que talvez esse tipo de ocorrência (primeiro compasso, últimas 3 notas) seja uma combinação, Lá - Si ascendente e Dó - Si descendente meio tom. Então, você vê esse motivo e tenho certeza de que ele [Samuel Adler] concordaria, acredito que tenha um Motivo de terça menor e outro de segunda menor. Então, suba uma terceira menor e depois desça uma segunda. É isso (parte B), que parece ser um motivo também. Não é um motivo contrapontístico, mas é um motivo contrapontístico combinado. Sendo uma segunda maior ascendente e uma segunda menor descendente, como Motivo Contrapontístico, e uma terceira para cima e uma segunda para baixo, como Motivo Composicional. Então você pode falar sobre isso como um motivo composicional, é sempre uma terça menor e depois uma segunda menor. (Apêndice B, tradução nossa).<sup>50</sup>

Os exemplos a seguir referem-se aos compassos 1, 2 e 8 da obra *Canto XVI*. Eles apresentam *Compositional Motive* de terça menor ascendente e segunda menor descendente (evidenciados em azul), e *Contrapuntal Motive* de segunda maior ascendente e segunda menor descendente (destacados em vermelho) (Figuras 14 e 15).

**Figura 14 – Canto XVI for Solo Viola, c. 1-2; *Contrapuntal Motive* destacado nos intervalos em vermelho e *Compositional Motive* destacado nos intervalos em azul; o mesmo ocorre com as três notas no compasso 2, evidenciado pelo retângulo preto**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

50 Look the ascending second ends the first section (last measure, first mov.), ascending major second. That is why I have the feeling that maybe this type of thing (first measure, last 3 pitches) is a combination, La- Si ascending and Do – Si descending half step. So, you see this motive and I am sure he would agree, he has a minor third and a minor second motive. So up a third minor and then down a second. It is this (part B), that seems to be a motive also. It is not a Contrapuntal Motive but it is combined Contrapuntal Motive. Meaning ascending major second descending minor second, as a Contrapuntal Motive, and a third up and a second down, as Compositional Motive. So you can talk about it as a compositional motive, it is always minor third then down minor second.

**Figura 15 – Canto XVI for Solo Viola, c. 8; Contrapuntal Motive destacado nos intervalos em vermelho e Compositional Motive destacado nos intervalos em azul**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Na voz inferior do compasso 8 do exemplo acima, apenas é mantido o intervalo de 2m entre as notas 2 – 3 (Mi – Ré#) e 5 – 6 (Sol# – Sol natural). O intervalo entre as notas 1 – 2 (Dó – Mi) é uma terça maior entre as notas 4 – 5 (Mi – Sol#).

Não restam dúvidas de que esses três principais conceitos colocados no tratado de Lasser funcionam melhor em uma linguagem tonal, porém eles podem ser relevantes também na música contemporânea, não-tonal e até mesmo serial. Geralmente na música pós-tonal existe uma importante distinção entre segundas maiores e menores. No idioma tonal, CM's são identificados apesar das variações nas segundas diatônicas que configuram seu grupo de notas; em uma linguagem mais moderna, os CM's mais frequentemente envolvem segundas menores. Consequentemente, a tendência nesse tipo de música é levar a altos níveis de “modalismos” e, por fim, a um cromatismo.

Além disso, na busca pós-tonal de resistir à tendência das alturas de gravitar em direção aos centros tonais, os compositores aumentaram o tamanho e a frequência dos saltos intervalares em sua trama musical. Isso quebra o conceito básico de CMs, que exigem movimento passo a passo para sua essência. Transformar o CM para incluir segundas e sétimas de compostas pode elucidar muitos procedimentos composicionais não seriais na música de compositores dodecafônicos, mas desvia-se da premissa básica de que o ouvido conecta as alturas apenas pelo movimento conjunto. (LASSER, 2008, p. 76, tradução nossa).<sup>51</sup>

Os alunos de Lasser utilizam esses conceitos para analisar obras do período barroco ao contemporâneo. Também fazem uso dessas ferramentas para compor,

<sup>51</sup> Also, in the post-tonal quest to resist the tendency of pitches to gravitate towards tonal centers, composers increased the size and frequency of intervallic leaps in their musical fabric. This breaks down the basic concept of CM's, which require stepwise motion for their essence. Morphing the CM to include compound seconds and sevenths can elucidate many non-serial, compositional procedures in the music of twelve-tone composers, but deviates from the basic premise that the ear connects pitches by conjunct motion alone.

pois ajudam na organização do material musical das suas peças. Segundo Lasser (2008), a consciência dos CM's pode auxiliar na organização *compositional* substituindo o pensamento de “o que escrever agora?” por um processo mais criativo e disciplinado de “o que posso escrever agora com isso?” A consciência de CV, HP e CM serve para organizar registros, articulações e dinâmicas, assim como para tomar decisões estruturais orquestrais, timbrais ou de longa distância. Lasser mostrou em seu tratado que, quando aplicados juntos, esses três conceitos criam infinitas possibilidades para relacionar abstrato e concreto. “Eles podem ser transformados para permitir apercepções e conexões orgânicas em todas as dimensões e parâmetros do discurso musical” (LASSER, 2008, p. 77, tradução nossa).<sup>52</sup>

Esses conceitos permitem, por meio de maneiras criativas, buscar causa e explicação para eventos que não se relacionam somente com o racional, mas sim com a escuta intuitiva. Uma boa compreensão de como a partitura codifica a experiência temporal e auditiva da música, CV, HP e CM podem ser ferramentas úteis para análise e composição musical.

## **2.2 *Análisis del Estilo Musical*, de Jan LaRue, e elementos abordados para análise do *Canto XVI***

Na Análise de Estilo de LaRue, os CMs fariam parte das pequenas dimensões, como um Motivo. Porém, devido à sua capacidade de permear e edificar todo um discurso musical, também interferem na média e grande dimensão. A *Análisis del Estilo Musical* propõe: “Pequenas dimensões: Motivo, Semifrase, Frase; Dimesões médias: Período, Parágrafo, Seção, Parte; Grandes dimensões: Movimento, Obra ou Grupo de obras” (LARUE, 2009, p. 5, tradução nossa).<sup>53</sup> Além das dimensões sugeridas por LaRue, este trabalho também aborda os quatro elementos contribuintes e o quinto de combinação descritos na Análise de Estilo:

---

<sup>52</sup> *They can be transformed to allow for organic apperceptions and connections through all dimentions and parameters of musical discourse.*

<sup>53</sup> *Pequeñas dimensiones: Motivo, Semifrase, Frase; Dimensiones medias: Período, Párrafo, Sección, Parte; Grandes dimensiones: Movimiento, Obra, Grupo de Obras.*

(...) 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 é 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. (LARUE, 2009, p.8, tradução nossa).<sup>54</sup>

Colocando resumidamente os elementos e seus respectivos componentes básicos para hipóteses analíticas, estão: Som (*Sonido*) – timbre, âmbito, tessitura, efeitos especiais, textura e trama, dinâmicas; Harmonia (*Armonía*) – 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 esses elementos, forma-se então a sigla SAMeRC, respeitando o idioma em que se apresenta o livro de referência (LARUE, 2009).

Ao se aproximar dos elementos SAMeRC, as observações estilísticas podem ser agrupadas com eficácia, obtendo-se maior conhecimento do controle que esses princípios exercem no decorrer do discurso musical. Essa análise proporciona uma avaliação de valores objetivos, que servem de base para uma avaliação subjetiva consciente e “idealmente incrementar nossa habilidade para reconhecer o bom em qualquer tipo de música, em vez de um simples e curto <o melhor>, um tanto

---

54 (...) 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 sí 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, absorbiendo todas las contribuciones en los procesos simultáneos de movimiento y forma (...).

teórico” (LARUE, 2009, p.166, tradução nossa).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> *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.*



### 3 ANÁLISE DO CANTO XVI FOR SOLO VIOLA

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 estão 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.

#### 3.1 *Slowly, expressively and freely*

Podemos notar na música de Adler o costume de sempre introduzir uma nova ideia. Com o objetivo de prevenir qualquer estagnação resultante da repetição, ele utilizou uma prática de composição pessoal denominada *pitch saturation*, traduzida neste trabalho como “saturação de notas”. Adler afirmou em uma entrevista que tem “(o) hábito de mudar a tonalidade, para promover a riqueza da cor tonal, elaborando um contexto modal ou pandiatônico através do uso cromatismo. Com a finalidade de obscurecer qualquer sentimento de tonalidade definitiva” (CHAO, 2005, p. 70, tradução nossa)<sup>56</sup>. 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 dissertou sobre a evolução da tonalidade quando se referiu à influência da harmonia nas grandes dimensões, dividindo esse processo de desenvolvimento de acordo com os períodos históricos em seis etapas, sendo a última relativa à atonalidade.

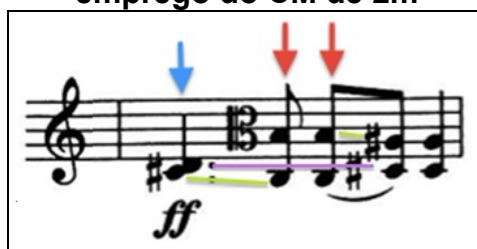
"1. Tonalidade linear: é a sintaxe harmônica do período que se estende desde a polifonia mais antiga ao meio do Renascimento (...); 2. Tonalidade migratória ou transitória: representa um tipo de processo harmônico desenvolvido principalmente desde início do Renascimento até o barroco, caracteriza-se 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

56 *(the) habit of changing tonality for the richness of tonal color by elaborating a modal or pandiatonic context with chromaticism. In order to obscure any feeling of definitive tonality.*

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: 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 (...). (LARUE, 2009, p. 39-41, tradução nossa).<sup>57</sup>





Adler evitou conscientemente a tonalidade, ou qualquer senso tonal, elaborando um contexto musical cromático. Com o auxílio da ferramenta de CM proposta por Lasser (2008), é possível reconhecer a presença da atonalidade no seu estilo composicional. Vale ressaltar que esse CM de 2m (segunda menor) foi analisado pela autora, e outro pesquisador poderia apresentar análise distinta, com outro(s) CM(s) que encontrasse mais relevante(s). O CM de 2m permeia todo o primeiro movimento do *Canto XVI* e é empregado de maneiras diferentes no decorrer da obra. Não necessariamente esse intervalo está apresentado somente entre notas justapostas, ele também pode ser verificado em cordas duplas, inversões intervalares e entre notas com pequena distância. O exemplo da Figura 16 mostra essas ocorrências, com legenda explicativa logo a seguir.

**Figura 16 – *Canto XVI for Solo Viola, I mov., c. 3*; diferentes maneiras de emprego do CM de 2m**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

57 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 sobretudo 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 rápidamente 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 (...).

- a)  Execução em cordas duplas, com intervalo de 2m entre as notas Dó# e Ré;
- b)  Cordas duplas com intervalo de 7M entre as notas Dó e Si, utilizando a inversão intervalar temos o intervalo de 2m;
- c)  Dois intervalos de 2m entre as notas justapostas Dó# – Dó (considerando equivalência de oitavas) e Si – Lá#;
- d)  Intervalo de 2m entre as notas não justapostas Ré – Ré# (considerando equivalência de oitavas), tendo como pequena distância a nota Dó entre elas.

Ainda na primeira sessão do *Canto XVI*, observa-se nos compassos 22-23, penúltimo e último compassos da peça, a presença de 2m descendentes, porém intercaladas. No exemplo a seguir, o CM está apresentado com uma redução rítmica a fim de facilitar a visualização das notas (Figura 17).

**Figura 17 – *Canto XVI for Solo Viola, I mov., c. 21-23***



The image shows a musical score for Viola in bass clef. Measure 22 is marked with a tempo of "m.m" and contains three triplets of eighth notes. Measure 23 contains a half note followed by a dotted half note. A box labeled "CM" is positioned above measure 23. Brackets below measure 23 indicate three descending intervals of 2m between notes.

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Logo no início da música em questão, as primeiras notas estão apresentadas em movimento descendente de 2m, evidenciando a importância desse intervalo para o desenvolvimento da peça. O tecido musical apresentado no primeiro movimento do *Canto XVI* 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 18, 19 e 20), é possível identificar a presença dessa saturação de notas nos compassos 1-2, 14-15 e 20. Para melhor compreensão de leitura, foram utilizados 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 18 – *Canto XVI for Solo Viola, I mov.*, c. 1-3; 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**

Fonte: Adler (2004).

**Figura 19 – *Canto XVI for Solo Viola, I mov.*, c. 14-15; saturação de 11 notas, faltando somente o Lá natural (Lá = 5) para completar as 12 notas da escala cromática**

Fonte: Adler (2004).

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

Fonte: Adler (2004).

Como visto nas Figuras 18, 19 e 20, Adler apresentou primeiramente uma sequência de quatro notas em movimento descendente com intervalo de 2m entre elas. As notas que seguem são realizadas por meio de saltos e parecem ser desconexas. Porém, analisando-se com cautela, verifica-se a presença desse CM de 2m e percebe-se o desenvolvimento de uma grande escala cromática descendente, iniciando sempre na nota Mi em registro agudo. Por exemplo, se colocados aqui os números das notas na ordem em que aparecem na Figura 20, tem-se: 12, 11, 10, 9, 5, 8, 7, 2, 1, 6 e 3. Ou seja, as notas da escala cromática não estão uma ao lado da outra de forma organizada e decrescente, salvo as quatro primeiras, como já foi dito. Porém, se for utilizada a equivalência de oitavas e for considerada as notas 6 = Sib,

4 = Lá b e 3 = Sol na mesma altura das anteriores (registro uma oitava mais aguda), além de organizados os números (notas) de forma ordenada, verifica-se a presença das 12 notas da escala cromática em um curto espaço de um compasso composto por 16 notas.

Retornando à LaRue (2009), essas três passagens citadas podem ser relacionadas por meio da análise da melodia em média e pequena dimensões. Se tomados como “tema” o material encontrado nos dois primeiros compassos da música, logo se percebe que ambas as ocorrências que seguem nos compassos 14–15 e 20 preservam algumas semelhanças que podem contribuir para a forma da obra (dimensão média) e para estudar a ação melódica mais detalhadamente (dimensão pequena). “A melodia na dimensão média contribui muito significativamente na forma por meio das ramificações do desenho temático” (LARUE, 2009, p. 58, tradução nossa).<sup>58</sup> Não necessariamente é preciso ter o mesmo material repetido exatamente igual, com mesmas notas e mesmo ritmo, mas ter algo em comum que permita recordar pela escuta o que já foi tocado antes.

LaRue (2009) colocou essa prática como um procedimento que contribui para a forma da peça, uma opção de continuação realizada por meio do tratamento melódico, a qual ele denominou “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 (...)” (LARUE, 2009, p. 62, tradução nossa).<sup>59</sup> Analisar a melodia nas pequenas dimensões seria como encontrar as palavras e frases, que vêm a ser intervalos e desenhos motivicos, dentro do discurso musical.

As Figuras 20, 21 e 22 demonstram um estudo da ação melódica com detalhe. Com o auxílio da linha vermelha, é possível perceber uma captação de movimento utilizando o meio de “*cuenta de flexiones*” (conta de flexões) proposta por LaRue (2009), que nada mais é do que um somatório do número total de trocas de direção

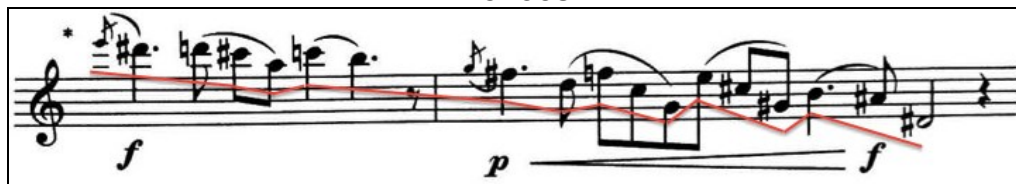
---

58 *La melodía em la dimensión media contribuye muy significativamente en la forma por medio de las ramificaciones del diseño temático.*

59 *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 (...).*

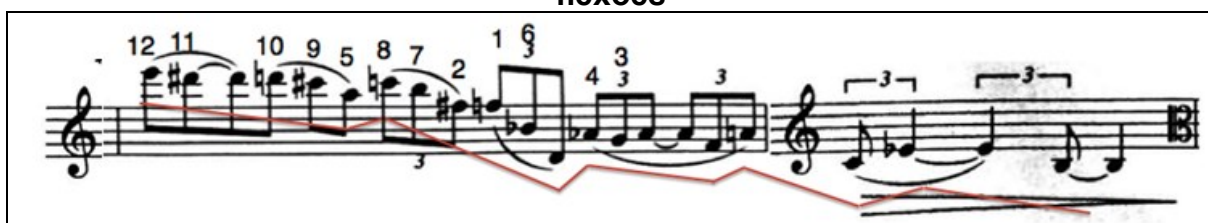
melódica em articulações relevantes.

**Figura 21 – *Canto XVI for Solo Viola*, I mov., c. 1-2, contorno melódico com 9 flexões**



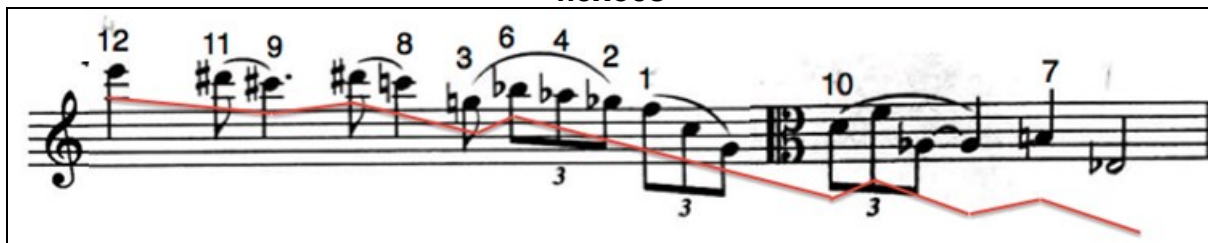
Fonte: Adaptado de Adler (2004).

**Figura 22 – *Canto XVI for Solo Viola*, I mov., c. 14-15, contorno melódico com 9 flexões**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

**Figura 23 – *Canto XVI for Solo Viola*, I mov., c. 20-21, contorno melódico com 9 flexões**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Os três excertos têm a mesma quantidade de trocas de direção melódica; todos apresentam exatamente nove trocas. Esse método de análise revela apenas uma pequena parte da natureza, enormemente complexa, da melodia. Elas contribuem para um maior e mais amplo entendimento:

"(...) deve ser avaliado de acordo com sua duração, circunstâncias acentuadas, posição no campo, posicionamento na frase (...) e função que desempenha no contorno ou modelo (...). (LARUE, 2009, p. 65, tradução nossa).<sup>60</sup>

60 (...) se debe valorar de acuerdo con su duración, circunstancias acentuadas, posición en el ámbito, colocación en la frase (...) y función que desempeña en el contorno o modelo (...).

Considerando, para fins de análise, que esse movimento do *Canto XVI* possui uma forma A (c. 1-7), B (c. 8-15) e C (c. 16-23), ou seja, com três partes distintas, essas passagens 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 compasso 14 e compasso 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 dessa melodia, Adler desenvolveu um material melódico completamente novo. Há um contraste de dinâmica passando de *f* para *ff* na primeira vez (compassos 2 e 3), e de *f* para *pp* no segundo caso (compassos 15 e 16), como marcado em azul na Figura 24.

Ainda relativo a essas duas passagens, existe uma pausa depois do término de apresentação do material melódico para então introduzir uma nova ideia. Da primeira vez tem-se 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 apresentada em cordas duplas e em um registro bem mais grave do instrumento em relação ao inicialmente apresentado. Adler iniciou 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 esse intervalo de 2m é para a peça. A terceira vez em que se escuta a melodia (compassos 20 – 21) ocorre no final da terceira parte ou parte C, que se estende nos compassos 16-23, como dito anteriormente. Essa última vez serve de uma pequena recapitulação do início da obra e é o momento em que Adler colocou de maneira mais compacta todas as 12 notas cromáticas, fazendo grandes saltos melódicos. A realização desse momento requer agilidade do intérprete e pode ser vista como uma cadência final da peça. Os três materiais melódicos descritos estão marcados em retângulos vermelhos na partitura da Figura 24, e os contrastes de dinâmica em azul. As seções e outras especificações escritas nos seus lugares pontuais.

A análise pode ser vista anotada na partitura a seguir (Figura 24) referente ao primeiro movimento do *Canto XVI*. Em seguida estão apresentadas algumas sugestões de *performance* elaboradas pela autora, com a intenção de promover uma melhor realização dessas passagens analisadas e a manutenção de um

discurso musical orgânico.



Figura 24 – *Canto XVI for Solo Viola, I mov.*; "Tema" e material temático marcados em vermelho e dinâmicas em azul

to Randolph Kelly

## CANTO XVI for Solo Viola

Samuel Adler  
novo material com  
tecitura e dinamica  
contrastante

Slowly, expressively, and freely ♩ = 54

**A** \* *f* *p* *f* *ff*

**B** novo material melodico  
apresentado em sequencia  
*p* *mf* *f*

**C** novo material melodico  
com repetição de notas  
*pp* *p*

material melodico cadencial *p*

*mf* *f* *mp* *p*

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

### 3.2 Fast and rhythmic

Uma das estratégias composicionais de Adler é a simples repetição de notas. Ao contrário da sequência, uma repetição simples é a recorrência da mesma nota no mesmo registro ou do mesmo conjunto de notas (*set*) no mesmo registro. Ocorrem sempre juntas, uma seguida da outra, notas ou *set*. Pode haver uma variação de ritmo ou colocação rítmica entre as primeiras e posteriores aparições da ideia musical original. LaRue propôs uma aproximação entre ritmo e interações melódicas, utilizando a repetição de notas. É necessário pensar primeiramente em uma série de semicolcheias, Dó, Dó, Dó, Dó, Dó, Dó, Dó, Dó, um movimento indiferente que não possui sentido ou direção. Agora acrescenta-se um desenho melódico Dó Ré Dó Si – Dó Ré Dó Si – Dó Ré Dó Si – Dó Ré Dó Si; essas semicolcheias passam a fluir em unidade de semínima.

Pode-se avivar esse caráter ao se empregar uma diferenciação melódica mais ampla, colocando um salto de terça no início em vez de segunda Mi Dó Si Dó – Mi Dó Si Dó – Mi Dó Si Dó – Mi Dó Si Dó. Também é possível seguir expandindo a dimensão de fluxo controlado, criando ritmos de contorno de outra duração, como uma mínima, por exemplo Mi Dó Si Dó – Ré Dó Si Dó – Mi Dó Si Dó – Ré Dó Si Dó; até mesmo uma diferenciação por compasso inteiro Ré Dó Si Dó – Mi Dó Si Dó – Fá Dó Si Dó – Sol Dó Si Dó – Ré Dó Si Dó – Mi Dó Si Dó – Fá Dó Si Dó – Sol Dó Si Dó (LARUE, 2009, p. 70). A Figura 25 mostra um exemplo sobre diferenciação rítmica por contornos repetitivos.

**Figura 25 – Diferenciação rítmica por contornos repetitivos**

Indiferenciado

Diferenciado en negras, por contorno

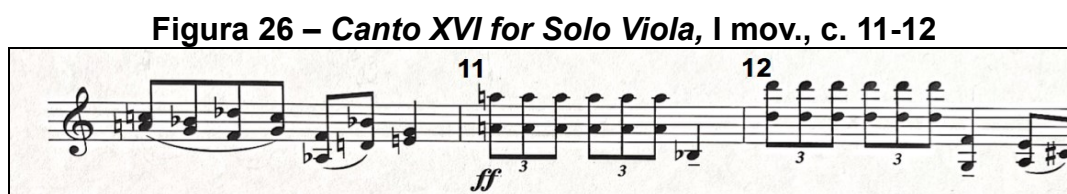
Diferenciación más activa por salto de 3.ª Mi-Do

Diferenciado en blancas por contorno

Diferenciado en compases por contorno

Fonte: LaRue (2009, p. 71).

Na segunda parte da obra *Canto XVI* é possível identificar um CM de repetição de notas. Adler lançou esse CM como ideia secundária nos compassos 11 e 12 da primeira parte do *Canto XVI*, utilizando pela primeira vez (desde o início da obra) a figura rítmica da tercina em oitavas com notas repetidas, como mostra a Figura 26.



Fonte: Adler (2004).

Na entrevista com o compositor, a autora disse que a segunda parte da obra em questão é bastante diferente da primeira. Adler fez um gesto de afirmação, porém disse:

S.A: exceto uma coisa: eu acho que você deveria expressar que a ideia das tercinas já tinha sido escutada no primeiro movimento. M.F: sim, aqui no compasso 11 o Sr. apresenta e depois explora mais, digo explora exaustivamente na segunda parte. S.A: Exato! (Apêndice A, tradução nossa).<sup>61</sup>

Nesse segundo movimento, podemos observar numerosos elementos musicais introduzidos com gesto de repetição (CM de *repeating-note*). Não é a quantidade, mas a qualidade desses CMs que os tornam importantes, pois operam de forma eficaz no contexto ao qual pertencem, atuando como blocos de construção em uma estrutura complexa. Com pequenas mudanças no ritmo, dinâmica e textura, Adler utilizou a estratégia da simples repetição para habilmente fortalecer a impressão do ouvinte sobre cada elemento temático ou melódico, sem tentar a paciência do ouvido. LaRue complementou:

A retenção da repetição estrita do padrão em dimensões maiores, é claro, fornecerá uma rigidez quase insuportável, embora bons compositores saibam aproveitar os ritmos de contorno de comprimento muito maior usando pontos altos e baixos dispostos periodicamente (de forma repetitiva), bem como pela colocação em módulos (de regularidade aproximada) de motivos característicos ou fortes contrastes no tipo de

<sup>61</sup> SA: *except one thing: I think you should express that the triplet idea has already been heard, in the first movement. MF: yes, here (measure 11) you presented here and then you work it better, I mean exhaustingly in the second part. SA: exact!*

atividade melódica. (LARUE, 2009, p. 70-71, tradução nossa).<sup>62</sup>

Adler conseguiu habilmente trabalhar a simples repetição de notas ou de conjunto de notas durante a segunda parte do *Canto XVI*, realizando pequenas alterações nos elementos da dinâmica; ritmo; colocação rítmica (métrica); articulação; registro e tessitura (*single line*, cordas duplas, acorde com três notas). A seguir estão as características e os exemplos das diversas ocorrências do CM *repeating-note* a fim de demonstrar a importância desse CM e a capacidade do compositor de utilizar esse recurso com maestria.

CM de notas repetidas em destaque nos retângulos, dinâmica *f*, registro agudo, deslocamento da métrica com auxílio da articulação, ritmo de tercinas (Figura 27).

**Figura 27 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 1-2**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

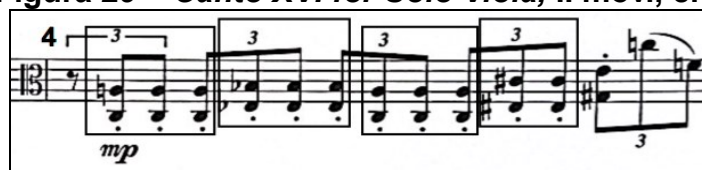
Mesmo CM dos compassos 1 e 2, agora em registro mais grave e em cordas duplas (Figuras 28 e 29).

**Figura 28 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 3; CM de notas repetidas, dinâmica súbito *piano*, repetição simples de notas em tercina**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

<sup>62</sup> La retención de la estricta repetición del modelo em dimensiones más amplias, proporcionará, por supuesto una rigidez casi insoportable, aunque los buenos compositores sabem aprovecharse muy bien de los ritmos de contorno de mucha mayor longitud utilizando puntos agudos y graves dispuestos periodicamente (em forma repetitiva), así como por medio de la colocación em módulos (de regularidad aproximativa) de motivos característicos o de fuertes contrastes em el tipo de actividad melódica.

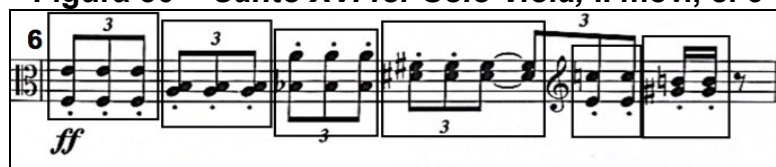
**Figura 29 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 4**



Fonte: Adaptado de Adaptado de Adler (2004).

Dinâmica *ff*, *staccato*, cordas duplas, colocação rítmica no tempo forte, ritmo de tercinas e duas últimas notas com aceleração de ritmo para semicolcheias (Figura 30).

**Figura 30 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 6**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição de *set* com sete notas (em destaque nos retângulos); primeira ocorrência em tempo forte, segunda em tempo fraco; ligadas; tessitura *single line*; aceleração por ritmo (Figura 31).

**Figura 31 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 7**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição de pequeno *set* de duas notas; ligadas; ritmo de tercinas; primeira em tempo fraco segunda em tempo forte (Figura 32).

**Figura 32 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 8**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Os retângulos azuis mostram a repetição simples de notas; tercinas; métrica deslocada, tempo fraco; *staccato*. Os retângulos vermelhos mostram *set* de duas



notas; ligadas; alterna colocação rítmica; ritmo de tercinas (Figura 33).

**Figura 33 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 9**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição de *set* de quatro notas; métrica deslocada; *staccato* em quase todas as notas, somente liga as duas últimas; registro bem agudo; ritmo em tercinas (Figura 34).

**Figura 34 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 10**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição simples da mesma nota, únicas desligadas em um compasso extenso em que todas as outras notas estão ligadas; ritmo de semicolcheias; dinâmica *f* (Figura 35).

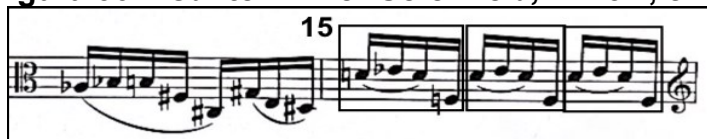
**Figura 35 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 14**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição *set* de quatro notas; três primeiras ligadas e última desligada; alterna registro; ritmo de contorno de semínima (LARUE, 2009) (Figura 36).

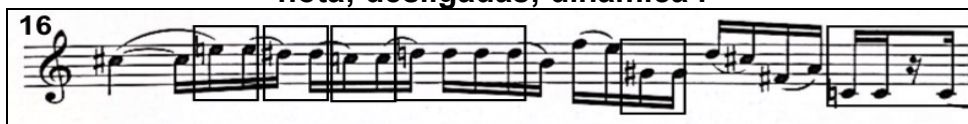
**Figura 36 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 15**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Ritmo em tercinas; tessitura cordas duplas; *staccato*; os retângulos pretos mostram a repetição de três notas iguais, tanto a mais aguda quanto a mais grave. No retângulo vermelho consta a repetição de nove notas iguais. Os retângulos azuis marcam a presença de três notas iguais em cada tercina, alterando a cada tempo. A nota superior é mantida e a inferior troca a cada tempo, repetindo no ritmo da tercina, promovendo um ritmo de contorno de semínimas (LARUE, 2009) (Figuras 37 e 38).

**Figura 37 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 16; repetição simples de mesma nota; desligadas; dinâmica f**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

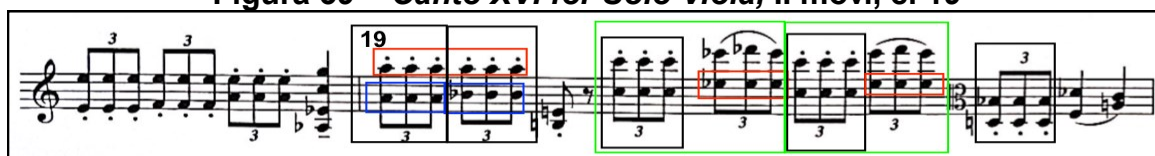
**Figura 38 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 18**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Ritmo em tercinas; *staccato* e ligado; registro agudo; cordas duplas; os retângulos pretos marcam a repetição de notas iguais, tanto na voz superior quanto inferior; os retângulos vermelhos marcam a repetição de notas na mesma voz; os retângulos azuis mostram a repetição de notas na voz inferior, sendo a voz superior mantida a mesma nota; os retângulos verdes mostram a repetição de um set de duas tercinas, sugerindo um ritmo de contorno de mínimas (LARUE, 2009) (Figura 39).

**Figura 39 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 19**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Ritmos em tercinas; *staccato*; registro grave e médio; tessitura cordas duplas; nos retângulos pretos consta a repetição de notas iguais e nos vermelhos observa-se novamente o recurso de manter uma das vozes com a mesma nota e alterar a outra (Figura 40).

**Figura 40 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 20**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

*Staccato*: ritmos em tercinas; registro agudo e médio; tessitura cordas duplas; nos retângulos pretos estão as notas repetidas, em oitavas; o retângulo vermelho mostra o recurso de manter uma das vozes e variar as notas da outra (Figura 41).

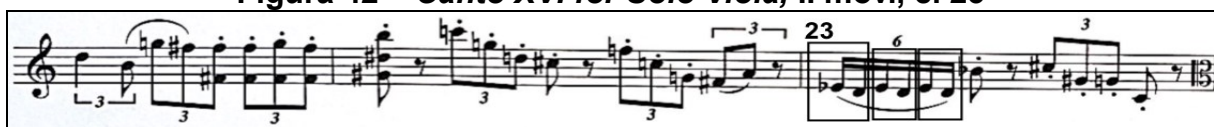
**Figura 41 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 21**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Três repetições de *set* de duas notas, ritmo de sextina; registro médio; todas ligadas; tempo forte (Figura 42).

**Figura 42 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 23**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).



Igual ao compasso 23, única alteração é na última sextina do compasso 25, com um *crescendo* na dinâmica (Figura 43).

**Figura 43 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 24 e 25**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Nos retângulos pretos, dinâmica *forte*; repetição de *set* de 6 notas; ritmo de sextina; *single line*. No retângulo vermelho, a repetição de notas; tessitura cordas duplas; ritmos de sextinas; dinâmica *crescendo* até *ff* (Figura 44).

**Figura 44 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 26 e 27**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição *set* de quatro notas; ritmo de tercinas; métrica deslocada; *staccato*; registro médio (Figura 45).

**Figura 45 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 28**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição três notas; ritmo tercinas; *staccato*; as duas primeiras e a última ligadas (Figura 46).

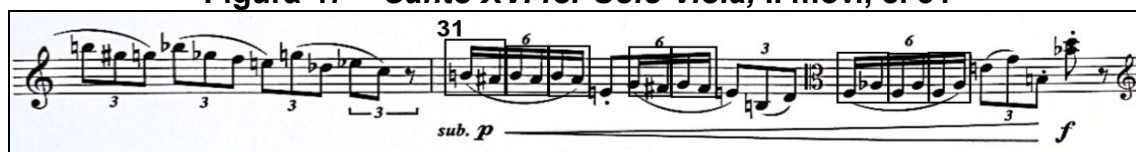
**Figura 46 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 29**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Nos retângulos pretos podemos observar set de duas notas; ritmo de sextinas; dinâmica inicia *sub.p* com *crescendo* até *f*; articulação ligada (Figura 47).

**Figura 47 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 31**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Nos retângulos pretos observa-se a repetição de notas em cordas duplas; primeiro na dinâmica *f* depois *sub p*; ligadas e desligadas respectivamente; registro agudo e médio. Nos retângulos azuis há um cruzamento de CMs, na voz superior tem-se Mi Fa – Mi Fá e na inferior Fá Mi – Fá Mi. No retângulo vermelho verifica-se novamente a repetição de notas na voz inferior e uma variação em grau conjunto na superior (Figura 48).

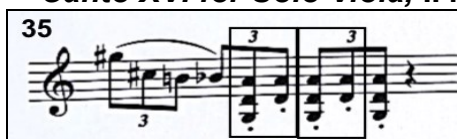
**Figura 48 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 32**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição de acorde de cordas soltas triplas e duplas; ritmo de tercinas; *staccato*; registro médio; métrica deslocada (Figura 49).

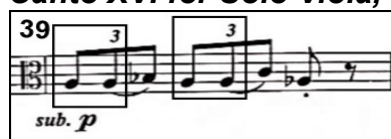
**Figura 49 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 35**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Repetição de notas; ritmo tercinas; *sub. P*; articulação separada; registro médio (Figura 50).

**Figura 50 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 39**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Dinâmica *f* no início do compasso e *ff* no final; ritmo de tercinas; registro médio no início e grave no final; os retângulos pretos mostram a repetição de notas por oitavas. No retângulo vermelho verifica-se novamente a repetição de notas na voz inferior e variação por grau conjunto na superior (Figura 51).

**Figura 51 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 41**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Dinâmica *ff*; *staccato*; cordas duplas; registro grave; no retângulo preto está a simples repetição de notas em oitavas. Os retângulos azuis mostram uma repetição de *set* de duas notas Réb Dó – Réb Dó. O retângulo vermelho evidencia novamente a prática de manter a voz inferior com a mesma nota e variar a superior com notas em grau conjunto (Figura 52).

**Figura 52 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 42**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Nos retângulos pretos verifica-se a repetição de *set* de cinco notas; cordas duplas;

*staccato*; deslocamento da métrica; registro médio/agudo; ritmo semicolcheias e colcheia. Nos retângulos vermelhos observa-se a repetição de notas; cordas duplas; *staccato*; registro médio; ritmo colcheias (Figura 53).

**Figura 53 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 44**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

O retângulo preto mostra a simples repetição de notas, em oitavas; *staccato*; dinâmica *f*; ritmo de tercinas. No retângulo vermelho verifica-se novamente a prática de Adler de manter a repetição de nota na voz inferior e variar a voz superior com notas ligadas em grau conjunto (Figura 54).

**Figura 54 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 46**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Nos retângulos pretos está a manutenção da nota na voz inferior e variação por grau conjunto na voz superior; notas ligadas; ritmo de semínima e colcheia; registro agudo e médio respectivamente (Figura 55).

**Figura 55 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 47 e 48**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

No final da obra, Adler trabalhou exaustivamente esse CM de *repeating-note*. Nessa seção cadencial que se estende do compasso 50 ao 55 (últimos compassos da

obra), o compositor colocou tercinas dobradas, resultando em sextinas, com notas repetidas. A análise desses últimos compassos foi feita em grande bloco, e os retângulos em evidência estão explicados após a Figura 56.

**Figura 56 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 50-55**

The musical score consists of five measures (50-55) on a single staff. Measures 50 and 51 are primarily composed of triplets. Measures 52 and 53 continue with triplets, with some notes highlighted in red boxes. Measure 54 features a complex rhythmic pattern with notes grouped in blue boxes. Measure 55 shows a sequence of notes with some highlighted in green and others in pink boxes.

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Seção de seis compassos com tercinas dobradas. Os retângulos pretos mostram três vezes a repetição de *set* de duas notas, com ritmo de tercinas não dobradas, provocando deslocamento da métrica. Nos retângulos vermelhos, observa-se a repetição de *set* de três notas, ritmo de contorno de semínima (LARUE, 2009), ritmo de tercinas dobradas. Nos retângulos azuis, cinco *sets* de duas notas, alternando uma corda e corda dupla. Retângulos verdes, dois *sets* de três notas, cordas duplas, em oitavas, novamente mantendo a nota na voz inferior e variando a superior por meio de grau conjunto. E, por último, o retângulo rosa indica a simples repetição de notas em cordas duplas, ritmo de semicolcheias.

O fato de a autora ter analisado esse CM de *repeating-note* como o mais relevante para a segunda parte da obra *Canto XVI* não impede que outros estudiosos tenham uma análise distinta. Assim como a repetição de notas já estava latente como ideia secundária na primeira parte da obra em questão, como mencionado por Adler durante a entrevista (Apêndice A), também se verifica a presença do CM de 2m nesse segundo movimento. Observa-se principalmente o uso do grau conjunto na prática recorrente analisada na seção 3.2, que seria a manutenção da mesma nota em uma das vozes e variação de notas (em grau conjunto) na outra voz, como visto

nos exemplos dos compassos 19, 20, 21, 32, 41, 42, 46, 47, 48 e 55.

Com base na análise acima, percebe-se a importância e atividade dos CMs por meio do design composicional de Adler na obra *Canto XVI for Solo Viola*. A análise permitiu compreender como essas duas seções contrastantes conseguem compartilhar e unir materiais, conferindo à obra um discurso musical coerente com espírito e vitalidade. Além da precisão rítmica, o intérprete deve buscar apresentar as qualidades líricas e virtuosas que Adler enfatizou em toda a sua composição do *Canto XVI*. Consciente dos materiais comuns que existem na peça, um solista pode praticar sua interpretação pessoal sem perder o contexto. Essa ideia compreende o princípio das sugestões de *performance* do autor no quarto capítulo deste trabalho.

#### 4 SUGESTÕES DE *PERFORMANCE*: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS

Após o privilégio de ter trabalhado mais de perto com Samuel Adler, a autora percebeu que o compositor é bastante compreensivo (*open-minded*) e respeita a individualidade e interpretação pessoal de cada músico. Assim como Adler acredita que: “(...) ser compositor é ser o músico mais abrangente, o que significa também ser uma pessoa abrangente (compreensiva). Embora não possamos ser totalmente abrangentes, podemos nos esforçar para ser o mais abrangente possível no mundo”<sup>63</sup>. Essa filosofia serve para o *performer* também, pois ao se esforçar para dar o melhor desempenho possível, o intérprete precisaria estudar uma partitura não apenas com a mente em sua própria interpretação emocional, mas também com os olhos na racionalidade implícita na música.

Ao mesmo tempo que utiliza técnicas convencionais de *performance*, como golpes de arco (sem técnica expandida), harmônicos naturais e artificiais, cordas duplas, Adler conseguiu explorar ao extremo a execução violística, conectando e apresentando essas técnicas em um contexto não convencional. Esse contexto envolve uma combinação de registro, sintaxe melódica, tempo e questões específicas para intervalos apresentada a seguir.

##### 4.1 Registro

Adler utilizou em grande parte do primeiro movimento do *Canto XVI for Solo Viola* um registro bastante agudo do instrumento. Esse uso pode ser percebido principalmente nas passagens mais melódicas ou líricas, momentos mais "brilhantes" da obra. Para obter melhor ressonância da viola, o intérprete deveria tocar com ambos os braços e pulsos bem relaxados, e utilizar o peso do arco e do braço direito, em vez 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 essas passagens

---

63 “(...) *to be a composer is to be the most comprehensive musician, which means also the most comprehensive person. Although we cannot be all comprehensive, we can strive to be as comprehensive in the world as we can*”. Entrevista de Samuel Adler a Yi-Wen Chao, gravação, Nova Iorque, 2004.



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 solicitou no início da peça, “*Slowly, expressively and freely*” (ADLER, 2004)<sup>64</sup>, e tendo em vista algumas passagens mais expressivas em registro agudo, o mesmo dedo pode ser utilizado para realizar notas consecutivas com intervalo cromático. Mesmo que isso cause um *glissando* entre as notas (o que estaria de acordo com *expressively* indicado pelo compositor), essa 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 dessa 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 de uso da mesma digitação em registro agudo ou para fins de expressividade estão indicados nos retângulos vermelhos da Figura 57.

**Figura 57 – Canto XVI for Solo Viola, I mov., c. 1-2 e 7; *glissandi* expressivos decorrentes do uso de mesmo dedo (3-3 e 2-2) em notas diferentes**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

## 4.2 Sintaxe melódica

A preferência de Adler por movimentos disjuntos na melodia acaba ocasionando constantes trocas de posição (mão esquerda) durante toda a obra. Além disso,

<sup>64</sup> Lentamente, expressivamente e livremente (tradução nossa).



devido ao uso de uma linguagem cromática, a necessidade de consecutivas trocas de cordas (*string crossing*) é proeminente. Para a manutenção de longas frases e consistente qualidade sonora, são preferidas trocas de posição em detrimento da troca de cordas. Essas escolhas estão marcadas nos retângulos vermelhos da Figura 58.

**Figura 58 – Canto XVI for Solo Viola, I mov., c. 1-2; em retângulos vermelhos: preferência pelo uso de mudança de posição para manutenção de mesmo timbre (corda) em detrimento do cruzamento de cordas**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Inevitavelmente também há troca de cordas em alguns momentos, promovendo uma troca de registro ou troca de cor na sonoridade do instrumento. Essas trocas de cordas facilitam para que a afinação seja mais precisa, sem a necessidade de grandes saltos consecutivos da mão esquerda. Essas passagens estão evidenciadas em retângulo azul na Figura 59. 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 intérprete e obra, cuidando da relativa colocação dos dedos e das distâncias geradas entre eles (intervalos nas diferentes posições).

**Figura 59 – Canto XVI for Solo Viola, I mov., c. 18-19; em retângulos azuis: preferência pelo cruzamento de cordas em detrimento do uso de mudança de posição para manutenção de mesmo timbre (corda)**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

### 4.3 Tempo

Como já mencionado, Adler escreveu no início do movimento "*Slowly, expressively, and freely*" e propôs um tempo de semínima = 54, andamento que deve ser

considerado, porém de forma relativa. O intérprete deve estabelecer um tempo pessoalmente acessível, mas nada que sacrifique a intenção e desenvolvimento da peça. Ao longo do primeiro movimento, existem passagens já analisadas neste trabalho que correspondem a uma "melodia aparente" (Figuras 20, 21 e 22). Nesses casos, o intérprete deve enfatizar a melodia e direção de frase mais do que tentar evidenciar cada nota individualmente, para que esse material possa ser reconhecido nas outras vezes em que aparece, mesmo sem compartilhar exatamente as mesmas notas ou ritmos. Essa abordagem não somente enfatiza o estilo do compositor como também ajuda o violista a traçar e se concentrar nas progressões melódicas dentro de um grande contexto (média dimensão).

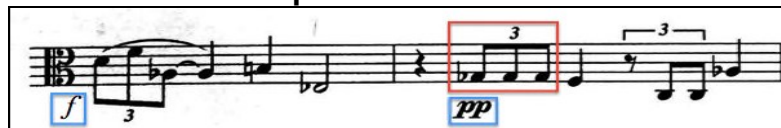
Adler lançou mão de duas estratégias composicionais para lidar com a flexibilidade do tempo dentro da construção melódica da peça: repetição de notas e sequências. A primeira é a recorrência da mesma nota no mesmo registro, não necessariamente com o mesmo ritmo. Esse gesto de repetição de notas foi colocado sempre na apresentação de um novo material melódico, e por essa razão apresenta sempre algo contrastante ao que estava sendo desenvolvido, podendo acarretar mudanças de dinâmica, tessitura (uma linha melódica ou cordas duplas) ou registro. Essa 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 das Figuras 60 e 61 demonstram essas mudanças. Com o intuito de promover esse senso de estabilidade, o intérprete pode "segurar" um pouco o andamento, mostrando calma e precisão rítmica, "freando" o desenvolvimento com controle da mão direita.

**Figura 60 – *Canto XVI for Solo Viola*, I mov., c. 1-3; apresentação de novo material no c. 3 com uso de notas repetidas, com contraste de dinâmica e tessitura**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

**Figura 61 – *Canto XVI for Solo Viola*, I mov., c. 15-16; apresentação de novo material por meio de notas repetidas no c. 16 com contraste de dinâmica**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

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 há um suporte por meio do uso de reguladores de dinâmica, como *crescendo* para deixar ainda mais evidente esse 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.

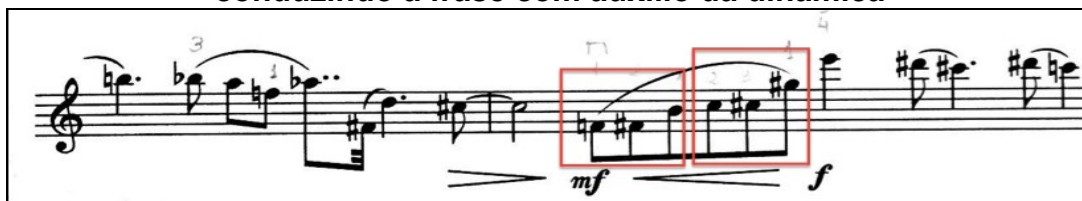
Chao (2005) sugeriu em sua tese sobre o Concerto para Viola de S. Adler, duas categorias de sequência: uma que envolve exatamente a mesma transposição, ou seja, uma figura movendo em intervalo equidistante (Figura 62); outra que não possui exatamente o mesmo intervalo (Figura 62), mas a direção igual, denominada *loose sequence*, “sequências soltas” (CHAO, 2005, p. 63). Os exemplos das Figuras 62 e 63 mostram esse direcionamento melódico por meio do uso das sequências, marcadas em retângulos vermelhos. Para realizar essa sensação de “indo para frente”, o intérprete deve regular a 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. Nessas passagens, o tempo pode fluir um pouco mais, fazendo um pequeno acelerando combinado com agilidade da mão esquerda para promover esse sentimento de instabilidade e agitação.

**Figura 62 – *Canto XVI for Solo Viola*, I mov., c. 8-9; sequências com intervalos iguais para conduzir a frase com auxílio da dinâmica e ritmo**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

**Figura 63 – *Canto XVI for Solo Viola, I mov., c. 13-14; loose sequence conduzindo a frase com auxílio da dinâmica***



segundo dedo entre as duas cordas, que seria a nota Lá e Mi. O balanço de peso e pressão em ambas as cordas vai ajudar a promover uma melhor afinação; colocar o dedo de forma mais “deitada” pode ser bastante útil. O mesmo acontece para a realização do acorde de quatro notas, sendo ele dividido em duas quintas. O ideal seria subir para a quarta posição e colocar o segundo dedo entre as cordas mais graves e o terceiro nas duas mais agudas, quebrando o acorde rapidamente. Devido à rapidez com que os dedos teriam que ser colocados nas cordas, esses dedilhados seriam os mais fáceis de acessar com agilidade, uma vez que o violista se encontraria na terceira posição tocando as quintas anteriores ao acorde (Figura 64).

**Figura 65 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 19**



Fonte: Adler (2004).

Permanecer na quarta posição, realizando as oitavas do primeiro tempo com primeiro e quarto dedos. Caso fique mais fácil, pode deixar o Lá agudo como harmônico, apenas colocando o dedo sem apertar muito. Sib com segundo dedo em seguida. Para as cordas duplas do terceiro tempo, manter a posição e apenas subir meio tom e tocar nas cordas graves, os dedos já estarão no lugar correto. Para as oitavas de Dó, executar com primeiro e quarto dedos, lembrando que quanto mais agudo, menor o espaço entre as notas. Logo, essa oitava não necessita de uma abertura de dedos tão grande quanto uma abertura na primeira posição. No próximo tempo, saltar com primeiro e quarto dedos juntos, apenas diminuindo um pouco a abertura entre eles, pois está subindo para registro mais agudo. Manter firme o primeiro dedo na nota Mib mais grave e deslizar com pequeno *glissando* o quarto dedo da nota Mib aguda para Fáb (apenas meio tom de distância) e voltar para o Mib. Nas duas tercinas seguintes, realizar o mesmo processo das mencionadas (Figura 65).

**Figura 66 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 20**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Os dedilhados ressaltados em vermelho são aqueles que o dedo correspondente deve permanecer fixo na nota enquanto a outra voz varia. No intervalo de quinta do quinto tempo do compasso, a autora sugere que seja realizado com o quarto dedo. Isso porque este já estaria fixo, e o intérprete somente teria que “rolar” o dedo para fazer contato com a quarta corda. Esse intervalo não precisa ser muito longo, então o ideal seria dar preferência para a afinação da nota Dó e tocar forte para que a vibração da corda mais grave ajude a tocar no quarto dedo colocado no intervalo de quinta. No sexto tempo desse compasso, o primeiro dedo permanece fixo na voz grave, e o quarto dedo desliza meio tom na voz superior. Pode ocorrer *glissando* e, como é uma abertura grande para a mão esquerda, a autora sugere para realização da nota Lá, que seria intervalo maior que oitava, esticar o quarto dedo. Deixá-lo apertando a corda quando tocar a oitava e simplesmente ampliar a distância esticando totalmente o quarto dedo e voltando rapidamente para a oitava (Figura 66).

**Figura 67 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 21**

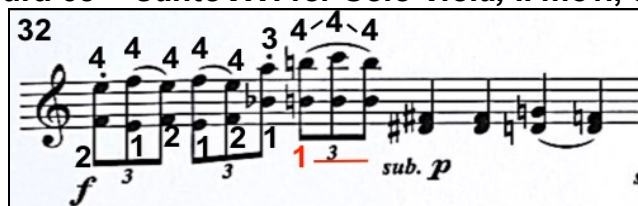


Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Iniciar o compasso em terceira posição, realizar oitavas com quarto dedo na voz aguda e primeiro na grave. Novamente manter o primeiro dedo fixo; o quarto desliza na voz superior, abrindo a mão esquerda. Como a articulação escrita é *staccato*, não teremos um *glissando* entre as notas Fá e Sol agudas. Para o acorde do compasso seguinte (compasso 22 da Figura 67), a autora sugere que seja executado em sexta posição, posicionando o segundo dedo o mais “deitado” possível, entre as cordas Ré e Sol, apertando no lugar da nota desejada (Sol# e Ré#). Não há necessidade de

quebrar o acorde para que as três notas sejam ouvidas, pois trata-se de um acorde curto em *staccato*. O ideal seria tocar com o arco mais próximo do espelho (onde o ângulo entre as cordas é menor) e fazer um gesto só, posicionando o arco na corda do meio do acorde (corda Ré) e puxar a mão direita com rapidez, dando uma pequena “mordida” inicial nas cordas (Figura 67).

**Figura 68 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 32**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Intercalar os dedos 2 e 1 na voz inferior quando ocorrem as notas Fá e Mi (compasso 32 na Figura 68), respectivamente, na segunda posição. Na voz superior, realizar o movimento de esticar o quarto dedo da nota Mi para a Fá, abrindo bem a mão esquerda. Saltar para alcançar o Sib com primeiro dedo na voz grave. O Lá da voz superior que deve ser executado junto com o Sib pode ser harmônico se facilitar a afinação, mas é importante que seja com o terceiro dedo. Subir meio tom apenas na voz inferior com o primeiro dedo e posicionar a oitava com o quarto dedo na voz superior, deslizando para tocar o Dó agudo e voltar para o Si (Figura 68).

**Figura 69 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 41**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

A autora sugere realizar o intervalo de oitavas (Figura 69) com o primeiro dedo na voz inferior e quarto dedo na voz superior. O terceiro tempo desse compasso é a única vez em que Adler escreveu a variação de tom inteiro na voz superior. Como o intérprete estaria em primeira posição, a distância ficaria muito grande, especialmente para quem tem mão pequena. Na entrevista com o compositor, esse caso específico foi abordado:



MF: e tem uma nota aqui na página quatro (primeiro compasso e segunda linha), que foi muito difícil para eu tocar, gostaria de saber se é [Si] natural ou bemol, porque está escrito natural, mas todos as outras ocorrências foram com movimento de segunda menor. (...). SA: esse eu temo que seja um Si natural. Bem, se você tocar um pouco mais baixo, não importa. Porque senão seria igual a isto (tercina anterior La – La# - La). Você pode soltar o primeiro dedo, deixar o Lá mais grave de fora, tocar a oitava e depois o Si - Lá. (...). (Apêndice A, tradução nossa).<sup>65</sup>

Seguindo o conselho de Adler, a sugestão de dedilhado para essa tercina seria tocar a oitava Lá com os dedos 1 e 4, respectivamente. Depois, não tocar os dois Lá grave que estão no retângulo vermelho, e executar o Si Lá na primeira corda com dedo 1 e 0, respectivamente. Caso o intérprete tenha uma mão bastante grande e consiga realizar essa passagem sem soltar o primeiro dedo da voz grave, pode fazer sem problemas. Essa seria somente uma estratégia usada para aqueles que não conseguem alcançar, podendo ser realizada com permissão do compositor (Figura 69).

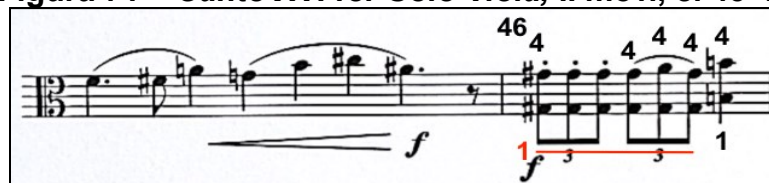
**Figura 70 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 42**



Fonte: Adler (2004).

Dessa vez (Figura 70), o dedilhado é bastante simples porque a nota da voz inferior é corda solta, então somente os dedos 3 e 4 alternam na voz superior. Como a dinâmica escrita é *ff* e a articulação *staccato*, o intérprete poderia utilizar bastante velocidade na mão direita, sempre dando uma “mordida” inicial na nota, tanto no arco para cima como para baixo (Figura 70).

**Figura 71 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 45-46**



Fonte: Adaptado de Adler (2004).

<sup>65</sup> MF: and there is this one pitch here on page four (first measure second line), that was really hard for me to play, so I want to know if it is natural or flat, because it is written natural but all the others were minor second motion. (...). SA: this one I am afraid is a B natural. Well, if you play it a little flatter it doesn't matter. Because otherwise it would be the same as this (triplet anterior A-A#-A). You can actually let the first finger go, leave the lower A out, play the octave and then B-A. (...).



Para esse compasso 46 (Figura 71), a autora sugere o uso dos dedos 1 e 4, nas vozes grave e aguda, respectivamente. O intervalo de oitava da primeira tercina do compasso entre as notas Sol# é quando o intérprete terá a maior abertura de mão esquerda, pois estará na meia posição, onde o espaço entre as notas é o maior possível. Para atingir a nota Lá, da segunda tercina, o ideal seria abrir o quarto dedo, que estaria posicionado apertando o Sol#. Esticar tudo que conseguir, não necessariamente chegando na nota desejada, mas o efeito de dissonância será atingido. O primeiro dedo segue fixo na voz inferior, como destacado em vermelho no exemplo (Figura 71).

**Figura 72 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 47-48**

Fonte: Adler (2004).

No intervalo de oitava que acontece no compasso 47 (Figura 72), a autora sugere o uso dos dedos 1 e 4 nas vozes inferior e superior, respectivamente. Para alcançar a nota Lá<sup>b</sup> na voz superior, deslizar o quarto dedo realizando um pequeno *glissando*. Como dessa vez o ritmo está sem semínimas e não em tercinas como das outras vezes, é necessário que o intérprete chegue realmente na nota Lá<sup>b</sup> e que segure pelo tempo escrito e depois retorne para a oitava. Nas cordas duplas Mi e Si a sugestão é ficar na terceira posição e logo executar o próximo intervalo de oitava (notas Dó#) também na mesma posição. O mesmo caso de deslizar o quarto dedo que ocorreu no compasso 47 agora ocorre no 48, porém em registro mais grave (Figura 72).

**Figura 73 – Canto XVI for Solo Viola, II mov., c. 55**

Fonte: Adaptado de Adler (2004).

Deixar fixo o primeiro dedo na nota Dó# como destacado em vermelho (Figura 73). Realizar a oitava com o quarto dedo na voz aguda e deslizar meio tom para alcançar a nota Ré. No penúltimo tempo do compasso, descer para meia posição,

executando as notas Dó# e Lá com os dedos 1 e 2, respectivamente. Para tocar o intervalo de quinta final, a autora sugere colocar o terceiro dedo da maneira mais “deitada” possível, sobre as cordas Sol e Ré. É possível fazer um pequeno ajuste na afinação do intervalo de quinta abrindo um pouco o braço esquerdo, deixando mais distante do corpo. Esse movimento ajuda a deixar o dedo da mão esquerda mais plano (*flat*) e acaba tocando numa área maior da corda, soando mais. Esse último acorde é *staccato*, e é para ser terminado como algo suspenso, e não algo que finaliza dramaticamente a música.

Na entrevista com Adler, a autora questionou o final da música:

MF: e apenas uma última pergunta: nesse último movimento, por que o senhor termina com intervalo de quinta? SA: Eu faço isso muito frequentemente, eu meio que gosto... é isso! Não deveria terminar assim: Ok, aqui estamos... é isso. Eu prefiro terminar (fazendo gestos levantando as mãos) você sabe, em uma batida. Em vez de banbannnn banbannnn baaaaaaaaaaa. E muitas pessoas criticaram. Eu sei que você não está criticando, mas algumas pessoas disseram que deveria acabar tiiiiii pan paaaannn. Por quê? Quero dizer, você vai papapapapapapa (tercinas duplicadas) yah papa! (Apêndice A, tradução nossa).<sup>66</sup>

Para os intervalos de quinta, o intérprete deve se esforçar ao máximo para colocar o dedo da mão esquerda entre as duas cordas onde a quinta perfeita está. O balanço de peso e pressão em ambas as cordas vai ajudar na afinação do acorde, porém em alguns casos é necessário deitar o dedo para conseguir tocar as duas cordas. Quanto mais alta a posição (mais perto do cavalete) para execução do acorde, maior a distância entre as cordas. Logo, mais deitado o dedo deve estar.

Estas sugestões de performance foram embasadas nas análises propostas neste trabalho, levando em consideração o design composicional e práticas composicionais de Samuel Adler. É muito difícil abordar todas as questões técnico-interpretativas presentes no *Canto XVI*, de qualquer forma, a responsabilidade de um intérprete é sempre buscar a possibilidade de um melhor desempenho. É

---

<sup>66</sup> MF: and just one last question: In this last movement, why do you end it up with fifth? SA: I do that very often, I sort of like... that is it! It is not supposed to end like: Ok, here we are... that is it. I rather end it (doing gestures raising his hands) you know, in a up beat. Rather than banbannnn banbannnn baaaaaaaaaaa. And that many people had criticized. I know you are not, but some people have said it should end tiiiiii pan paaaannn. Why? I mean you go papapapapapapa (doubled triplets) yah papa!

importante ter total entendimento da música e embasar a interpretação. Para esta tese, a autora teve o grande privilégio de estar com Samuel Adler, tendo sido a colaboração compositor/intérprete essencial para o estudo e validação das sugestões de *performance* descritas neste capítulo.

## CONCLUSÃO

Ambas as teorias de análise propostas neste trabalho, *del Estilo musical* 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, 2008, 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 colocou em seu livro: "Quando refletimos sobre uma peça o mais claramente possível e obtemos o máximo de conclusões que a análise permitir, enriquecemos e concluímos o processo total, passando para o critério mais vital e definitivo: sentimento pessoal" (LARUE, 2009, p. 166, tradução nossa).<sup>67</sup> 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 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 de forma abstrata, acredito que exista algo "impessoal" sobre isso. (CHAO, 2005, p. 126, tradução nossa).<sup>68</sup>

Apesar das inspiradoras gravações e *performances*, principalmente de Randolph Kelly, a quem Adler dedicou o *Canto XVI*, essa obra é considerada tecnicamente difícil e desafiadora. Por isso, acredito ser importante enfatizar a necessidade de um pensamento hierárquico e organizado para formar as frases musicais e resolver as

67 *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.*

68 *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.*

dificuldades técnicas da melhor maneira possível. Segundo o professor e violista Paul Neubauer, “se tudo soa com a mesma importância, então nada é importante” (CHAO, 2005, p. 153, tradução nossa).<sup>69</sup> Com orientações de Samuel Adler e Philip Lasser, compiladas e adaptadas para este estudo, foi possível chegar a uma percepção mais clara da obra *Canto XVI*. Para a autora, o principal reflexo da análise foi no fraseado musical, nas conexões entre as notas que ficam “suspensas” (notas suspensas de longo alcance), recapitulações de temas e motivos (CMs), fluxo de andamento (tempo) e escolhas de timbre e dedilhados (registro e sintaxe melódica).

Analisar as notas suspensas (HP) na partitura permitiu identificar onde elas seriam retomadas e, com base nisso, perceber o material novo que estava sendo apresentado e retomar com mesma qualidade de som (timbre, dinâmica, registro) a nota “suspendida”. Com o conhecimento dos CMs, foi possível reconhecer frases, em pequena, média e grande estrutura. A autora entendeu o fluxo do tempo com a análise de sequências e notas repetidas, embasando com dinâmicas e articulações de arco. Tendo analisado a questão de registro e sintaxe melódica, a autora acredita ter proposto os dedilhados mais adequados para a peça, buscando sempre técnicas viáveis que proporcionam um bom resultado sonoro para a viola. Somente com a análise detalhada do *Canto XVI*, utilizando as teorias dos professores Lasser (2008) e LaRue (2009), a autora se sente apta a propor sugestões de *performance* para uma obra tecnicamente tão desafiadora. Durante a entrevista com Lasser, a autora questionou como as ferramentas de análise propostas por ele poderiam auxiliar na *performance* de uma obra como o *Canto XVI*, uma música sem tonalidade ou centro tonal definido.

PL: Eu acho que principalmente para frasear, conectar notas. Eu sempre digo, apenas conhecer os Motivos não significa que você tem que expô-los a todo instante. Você não deveria. Motivos contrapontísticos não são feitos para serem ouvidos. Pois quem se importa com segundas descendentes [no caso do *Canto XVI*]? É o que você faz com eles, é como você os junta que faz a peça. Mas saber que eles estão lá, faz você interpretar. Eu sempre acho que deve ser intelectual e então quando você toca, isso vai se encaixar na intuição. Você não deveria pensar nas segundas menores, porque isso não ajuda. Mas saber que os pequenos tijolos são segundas menores, é como um mestre de obras, ele tem que saber fazer a construção. Aí você pode olhar e dizer: Ah! É um belo edifício! Mas ele sabe

---

69 *If everything sounds of the same importance, then nothing is important.*

como combinou. E penso o mesmo para um artista. O *performer* deve saber essas coisas e isso vai entrar na sua intuição, além disso eu acho importante ter consciência das longas distâncias, estar ciente das notas críticas, geralmente as mais agudas, acho que isso pode ser muito importante. (Apêndice B, tradução nossa).<sup>70</sup>

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, a autora acredita que a responsabilidade perpétua de um músico é a de buscar sempre a possibilidade de uma *performance* melhor. Especialmente para uma composição mais recente, é preciso ter em mente o valor de um bom desempenho ao promover uma nova obra. "Como uma nova garrafa de vinho para um *gourmet*, uma peça desconhecida deve desafiar o ouvinte a um refinamento renovado da resposta" (LARUE, 2009, p. 169, tradução nossa).<sup>71</sup> Depois de passar por todo o processo de avaliação proposto por LaRue (2009), ainda assim é possível perceber que nunca se chegará a soluções finais. Visto dessa forma, ao realizar essas 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 crescente e um enriquecimento da experiência emocional. (LARUE, 2009, p. 169, tradução nossa).<sup>72</sup>

---

70 *PL: I think mostly for phrasing, connecting pitches. I always say, just knowing them doesn't mean you have to bring them out. You shouldn't. Contrapuntal Motives are not meant to be heard. Because who cares about descending seconds? It is what you do with them, it is how you put them together that makes the piece. But knowing that they are there, makes you play. I always think it should be intellectual and then when you play, that will fit into the intuition. You shouldn't be thinking of the minor seconds, because that doesn't help. But knowing that the little bricks are minor seconds, is like a master builder, he has to know how to make the building. Then you can look at it and say: Ah! It is a beautiful building! But he knows how he put it together. And I think the same for a performer. Performer should know these things and it will enter in your intuition, and beyond that I think long distance to have an awareness of critical pitch, usually high pitches, I think that can be very important.*

71 *Igual que una botella de vino nueva para un gourmet, una pieza desconocida debería desafiar al oyente a un refinamiento renovado de la respuesta.*

72 *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.*

A autora acredita que o sucesso de qualquer composição musical é atingido por meio da relação entre compositor, intérprete, público e críticas. Em última análise, o valor de uma obra será determinado pela posteridade. Espera-se que as observações aqui colocadas possam auxiliar outros intérpretes do *Canto XVI for Solo Viola*, de Samuel Adler, e inspirar futuras pesquisas e composições para viola.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. **Building Bridges with Music, Stories from a Composer's Life**. Hillsdale: Pendragon Press, 2017.
- ADLER, Samuel. **Canto XVI for Solo Viola**. Solo Viola. Grafton: Ludwig Music Publishing, 2004. 1 partitura.
- ADLER, Samuel. **Choral Conducting: An Anthology**. [S. l.]: Holt Reinhart e Winston, 1971.
- ADLER, Samuel. **Choral Conducting: An Anthology**. 2nd ed. [S. l.]: Schirmer Books, 1985.
- ADLER, Samuel. **Concerto for Viola and Orchestra**. Viola. King of Prussia: Theodore Presse Company, 1999. 1 partitura.
- ADLER, Samuel. Samuel Adler: Professor Emeritus, The Juilliard School, Eastman School of Music. [S. l.]: Samuel Adler Comp, 2017a. Disponível em: <https://www.samuelhadler.com>. Acesso em: 12 jul. 2022.
- ADLER, Samuel. **Sight Singing: Pitch, Interval, Rhythm**. 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- ADLER, Samuel. **Sight Singing: Pitch, Interval, Rhythm**. New York: W. W. Norton & Company, 1979.
- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 3rd ed. New York: W. W. Norton & Company, 2002.
- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. New York: W. W. Norton & Company, 1982.
- CHAO, Yi-Wen. **Samuel Adler's Viola Concerto (1999): A Study Guide for Violists**. New York: Juilliard School, 2005.
- DUFFY, Mary E. Methodological triangulation: a vehicle for merging quantitative and qualitative research methods. **Image – The Journal of Nursing Scholarship**, v. 19, n. 3, p. 130-133, 1987.
- GROVE, Sir George; SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2nd ed. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- LARUE, Jan. **Análisis del estilo musical**. Madri: Mundimúsica Ediciones, 2009.
- LASSER, Philip. **The Spiraling Tapestry: An Inquiry Into the Contrapuntal Fabric of Music**. [S. l.]: Russel Editions, 2008.



MAANEN, John van. Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface. **Administrative Science Quarterly**, v. 24, n. 4, p. 520-526, 1979.

MANNING, Peter K. Metaphors of the field: varieties of organizational discourse. **Administrative Science Quarterly**, v. 24, n. 4, p. 660-671, 1979.

MILKEN ARCHIVE AMERICAN JEWISH MUSIC. Cover Art: Adler. Santa Monica: Milken Archive American Jewish Music, 2004. Disponível em: <https://www.milkenarchive.org/assets/CD-Liner-Notes/Adler-LinerNts-9415.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2022.

MY JEWISH LEARNING. What Is A Cantor (Hazzan or Chazan)? My Jewish Learning: New York, 2018. Disponível em: <https://www.myjewishlearning.com/article/the-cantor/>. Acesso em: 15 ago. 2018.

POLLACK, Howard. **Harvard Composers: Walter Piston and His Students, from Elliot Carter to Frederic Rzewski**. Metuchen: Scarecrow Press, 1992.

RODOVSKY, Jayson; ADLER, Hugo C.; ADLER, Samuel. Anthology of Jewish Art Song, Volume II: Father to Son, A Hugo Chaim Adler and Samuel Adler Solo Collection. New York: Transcontinental Music Publications, 2010.

THE JUILLIARD SCHOOL. **Philip Lasser**. New York: The Juilliard School, 2021. Disponível em: <https://www.juilliard.edu/music/faculty/lasser-philip>. Acesso em: 2 jun. 2021.

THE LIVING COMPOSERS PROJECT. Samuel Adler. [S. l.]: The Living Composers Project, 2017. Disponível em: <http://composers21.com/compdocs/adlers.htm>. Acesso em: 28 abr. 2022.

THEODORE PRESSER COMPANY. **Samuel Adler**. Malvern: Theodore Presser Company, 2018. Disponível em: <https://www.presser.com/samuel-adler>. Acesso em: 14 out. 2018.

## APÊNDICES

### Apêndice A – Entrevista com Samuel Adler

January 2020, Toledo, Ohio.

MF: I have a few questions for you if you don't mind.

SA: Not at all..that is what you are here for..

MF: This is my last article (...) maybe you can please read the abstract, it is in english.

SA: (reading) you know that Jan LaRue was a good friend of mine.

MF: and I don't know if you remember Yi-wen Chao, her thesis was about your Concerto. I took some ideas, like using Dr Lasser's theory, and tried to discover the small Contrapuntal Motives in the Canto. First I was thinking to ask maybe four questions of personal overview, and then more composer's overview and last we can focus on the Canto and the things I analysed, is that ok?

SA: sure.. go ahead..

MF: Considering how important family life and family traditions are to you, are there any specific examples in your music that you can point to and say with definite assurance that this musical decision you made was influenced directly from either childhood memory or event, or is it more a general feeling of perceived homeness that at times comes through in your work?

SA: well, my father was also a composer and was an excellent pianist. Much of my early training was playing Sonatas with him every day. He could read anything and I was very ambitious as a violinist those days and we played for two hours every day, from Bach to Bartok! This influenced me greatly because I hope that all of my music shows the enthusiasm I have for performance. I like to write pieces which the

performer would love to perform. And that is goal. Because I feel that if the enthusiasm comes from the stage, it will generate the enthusiasm in an audience. And I think that is true of conducting, because I was also a conductor for a long time as well as composition and performance. So the early training with my father always playing with me. My mother always singing in a choir, that had something to do with the early idea of what I wanted to do. Also, I must say that after I was studying composition from the time I was 12 with a very good composer Herbert From, who was a student of Hindemith, ever since then my father encouraged composition. Before he didn't. Because I wanted to write when I was 7 years old, but he discouraged that. After my studying he encouraged and also was very enthusiastic afterwards. So that, this encouragement did a great deal for it. And at first as all young composers you want to be loved, so I tried to write like Mozart, which you can't of course. Because it is too good, but you try to write music that is inoffensive. And the more you get away of that, more individualistic you get. So that is my early training. During my high school years, I had 8 friends and each one of them played a string instrument, so we had a little orchestra together and we actually took orchestra pieces and everybody did arrangements for our little group. And every Saturday night we would play these things. So that was the introduction into music as a life form.

MF: nice. So, as a student of so many distinguished composers (ex: Aaron Copland, Hindemith, Piston, Norden, Thompson) who have all influenced your work in some degree or other, which one(s) stand out from the others?

SA: well, Piston and Hindemith were real influences during my early college years. When I went to grad school in Harvard, Piston was my primary teacher and in the second year Hindemith was my teacher, these two had great influences. After that the main influence was Aaron Copland. Because I studied with him for two summers in Tanglewood and he was a tremendous influence because I loved his work because of the freedom of the work, you know. Hindemith was a little.... well, almost intimidating, because of the fantastic creativity and the fantastic workmanship that he had. You can't be but intimidating if someone writes a Sonata movement on the board! And doesn't make any corrections but publishes it, because it was perfect. In

his style. And that's the way he was. He was that way with performance before he became a little older and had arthrites on his left hand and played a little out of tune. We played together once, (...) two violas, two cellos, two bassons and two trombones (...). And so he arranged and he and I played the viola part together, which was an unison viola part. And he had arthrites on his left hand and played a little out of tune. Well, after the first rehearsal we all got together and the others said: "Sam, you have to tell him not to play." I say: "I am gonna tell Hindemith not to play? What are you talking about?". So we decided that we were all going to play bad rythms, so the next rehearsal sounded like Schoenberg. And he said: "What's wrong?" I said: "professor, why don't you conduct instead of playing viola?". So he conducted and off course it was perfect. And he said: "Very clever, I know I play a little out of tune so I will conduct!"

MF: Very clever! It was a delicate way of getting him to do another thing. When you sit down to start writing a piece, how do you prepare? What sort of things do you have in mind? Are you trying to accomplish anything specific beforehand or do ideas just come one after to another?

SA: it is a combination. I write for a certain person or for a certain group, and know exactly how that person sounds or how that group plays. For example if I write a piece for Cleaveland Orchestra, like my cello Concerto, I know exacly like they sound because I have recordings I have heard them. So I try to write something that would make the performer or the group sound good. Because it is not that it isn't my own music, but it is so that I know what kind of music they play well. So I really tailmake my music for that person or that group, and that gives me the idea. And that comes from a history about Hindemith: I had trouble writing for couple of lessons, and you never have make any excuses, you just write! So he said: "How do you write?" And I told him: "I sit down and I and tatatata.." and he said: "How boring! You write like this: the phone rings, it is Jasha Heifetz and he says I want you to write a Sonata for next week for my recital at Carnegie Hall, and hangs up. So you say: I have writer's block, I can't... no! Because he will call somebody else! So you say: Of course I will write a Sonata! And you think, Heifetz, what do you want to come out of his violin, it is your music. That is how you write!". And that has helped me a great deal. I think of that

person, I think what I want to come out of that instrument. And that gives me ideas. And I do not pre compose a great deal but I sketch.

MF: that was my next question.

SA: I try to sketch the whole piece. I am writing a piece now for woodwind quintet and I have an idea of what I want, but as I go along (...) it develops. I have an idea of what I want, but then it develops as I am working.

MF: As a teacher, what do you hope, above else that your students will learn from you?

SA: discipline! Because I think composition is a certain discipline. Also I hope they learn that it is very important to know a lot of music. Because the idea of not knowing the repertoire, is a very bad idea. I think you should know a lot of music then you make up your mind and do what you want to do, but you should know a lot of music. And the other important thing is the craft. I insist that they know counterpoint, they know harmony, that they have a good ear. They don't have to have perfect pitch, if they do fine (...) it is great to have it, I had it all my life, but when the student doesn't have it, I want that student to have a great ear, to be able to hear something. That is why I've written the sight-singing book, because I feel that a composer needs to have that as a fundamental and of course the craft of musical composition. That is very important. The analysis, counterpoint, harmony, melodic writing – which we don't do enough today – young composers don't know how to write a melody anymore. And that comes from popular music, because our popular music doesn't have melody anymore. Everybody cries, you know, but it is not melody. For example, popular music when I was a kid, like Gershwin (...) he wrote beautiful tunes, so the tunes were part of the craft. Which is no longer I am afraid.

MF: yes, that's true. Now it is from a composer's perspective. For the Canto Series, do you intend that all pieces share something in common? Like length or movements, something you can recognize that they belong to the "Series"?

SA: you mean the piece itself?

MF: yes, because there are many Cantos right? 24 so far, and do you intend to do more?

SA: no, that is it. I just finished the 24<sup>th</sup> for bass clarinet. Well, there is something in common, it is written for a very excellent performer. It can not be played by little children, it was not intend for that, it is written as a concert etude. And it is important that the performer is up to the task. Everyone of them is to the limit, I mean, the first one is for trumpet and it is really difficult, but every excellent trumpeter has played it or is playing it. And that makes me feel good because that is what it was written for. Each one was written for an excellent performer, I had in mind one person that could really play the piece. And you get a certain class of people – like yourself – who is an excellent violist who plays this piece and gets something out of it! Because it is meaty piece, it has body and so you can live yourself into the piece and fell that when you perform it, it is a satisfactory experience. That is all I am worried about. So that the performer feels: I can do my best, and when I do my best with this piece everybody will know that I love the piece and I want them to love it also.

MF: yes, so they all explore the limits of the instruments.

SA: that is exactly right, it does explore. For instance, I am always worried about writing for harp. So I wrote a piece, (...) that was very good! But of course it is very challenging. And yet, I have now heard about at least 10 performances of 10 different players and they all have said that how difficult it was to learn, but once they learned it, they were always using it because it shows what a harp can do. And I try to do that for each of the Cantos.

MF: yes, and it is true. The first time I played the Canto I was a little bit shocked. It is a lot of technique and you have to find the pitches and discover what is best, (...) but once you do it you can actually see that it is possible in other ways and sound differently and explore that techniques.

SA: that is a very good point! You see, the thing is that each performer is a little different. So you write it for one person and that kind of technique fits that person

exactly, it doesn't fit everybody. But I never write anything or I try never to write anything that is impossible. And one has to learn that. And I am not talking only about range, that is something you just have to know, I am talking about technical possibility. I try to write something that is technically possible. (...) You can find any note in any instrument, but you have to have a technique. And I presuppose that the person who is going to play this Canto has enough technique to get every note of it.

MF: is there any elements that are absolutely necessary, and overall what sort of arc or flow do you feel it should the Canto have?

SA: yes, I feel that it should not be done too slowly or too fast. That is: choose a comfortable tempo, but that will not be a dragging tempo. Some people say: oh! That is so hard, I have to play it slower. Practice! Until you get it up to speed! I think the second part must not be very much slower than it is marked. And the first part should be quite relaxed except for the places that really ask for energy. The important thing is a basic pulse. To me, it is not 1..2.. but 1 ta ta ta 2 ta ta ta, what its IN the pulse that is important. In a slow pulse you have to sort of have inside a kind of energy. Which makes that a living thing (...).

MF: From a historical perspective, how do you feel this Serie, this Canto Series, fits into the historical context?

SA: All I can say is the reason I thought about it was two faults. Number 1: studying with Hindemith, he wrote a Sonata for everybody and that was an inspiration. Of course I didn't write a Sonata for everybody, I wrote enough Sonatas, but I thought it would be more important to write Concert Etudes. Because very few people, except for Bartok and other few people, have written Etudes for a new style. And these are written in my style. Each for different instrument but in my style. Just like Bartok wrote those wonderful Microcosmos you know, for people to get a sense of his language. And that is why I wrote the Cantos. So that a performer that plays this Canto will also be able to play any viola part in my quartets or the Concerto is very similar in technique and so is the Sonata (...).

MF: ok, perfect. So now it is the last question. What do you feel is in store for

classical music next? In the upcoming century?

SA: you mean for future.. future music of mine or music?

MF: just in general..

SA: years ago I wrote an article about the music of the future and I was 100% wrong! So I don't want to make any predictions. Because on the 70's when I wrote the article everybody was writing serial music, so I said it was going to be more complicated and it is just the opposite! Today they are writing the most sort of banal tonal music that doesn't even go stylistic to the 19 century. So I was absolutely wrong. The young composers are writing very different, they are writing sounds rather than music. Many of them. Some are very good, are writing real music, but others, the ones that are getting famous in New York write sounds. So I was wrong. I don't wanna make predictions. I think historic composers like myself, I think write music that performers will always like to play. And that is very important to me. You can't really predict what is going to happen with your music, because we are not in the era that where after Bach dies nobody plays him anymore until 100 years later. Because we have all recordings and we have published music and so on and so forth. But you know, popularity it can't be proficyed. You never know what is going to happen with your music, I mean hopefully it will last a little while, and I can only think of people who really like this kind of music and they will perpetuate it. But you see, the problem is also with orchestras. I mean, how many orchestral performances do I get during a year? Well, if I get two by major orchestras that is fantastic! Now for instance, I orchestrated a piece of Louis Moreau Gottschalk of the brazilian National anthem, piano and orchestra. It was just played five times in Brazil! Both in Rio and São Paulo. There is a pianist down there who loves the piece and it is recorded on vox records and you can hear it, and it is an arrangement, Gottschalk only wrote it for piano and I made an arrangement for piano and orchestra. So you get things like that (...).

MF: ok, so now I would like to focus on the Canto and show you the analysis I did, using the Contrapuntal Motive from Dr Lasser's theory.



SA: ok, fine! Any hanging pitches? I hope not!

MF: the thing is that sometimes I use the octave equivalence which Dr Lasser said is ok.

SA: good! I am glad!

MF: really? Is it ok for you?

SA: sure!

MF: ok, that is a relief! Otherwise the pitches would be hanging.

SA: yes they would! And we don't want any hanging pitches! As long as you don't perform that way. (...) most of that theory is very good! And the hanging pitches idea is true, except that I think today we have a different ear. We can now hear an octave transposition, it now makes sense not to go from G to F right there (showing with his hand up) and go G (down) F and A (middle). Instead of G – F - A all there.

MF: ok, all in the same register, you can jump (change register) and still can connect it.

SA: you even have that in 19 century music. Well you also have it in Bach but not after Bach, not in Mozart and Haydn as much, you have it sometimes, but in Schumann you get it all the time! The octave transposition. And that is my reasoning, the ear is not so concentrated that only hears the next door pitch (stepwise motion). And that is why I feel that is too limited, in matter at fact LaRue does not go along with that.

MF: I am using the theory of LaRue together with Dr. Lasser's, to embrace some ideas of performance using Sound, Harmony...

SA: yes that is great, it is right!

MF: well, harmony it is not really really possible but as melody.

SA: by the way, my melody also gives the harmony. When I write a melody I hear harmonically certain notes together as a gesture. So the first gesture, becomes a cluster harmony.

MF: yes, that gesture I analysed as a Contrapuntal Motive of descending minor seconds, is that correct?

SA: yes, that is right! And the Major and Minor third, because you have C# - A and A-C (on the first measure)

MF: yes, Lasser saw that. I don't know if it can fit, a Major second, up, ascending one if you relate the A to the B here (first measure). And you can find it here also the Major second in the end (last two measures Re - Mi).

SA: yes, that is right.

MF: because this second minor gesture you can have it more like a Compositional Motive because it is written, but the other one (ascending major second) it would be a Contrapuntal Motive.

SA: yes, what is very important is the C#-C natural idea (first measure), which is again the minor second.

MF: descending, yes. With the A in the middle (first measure). And here also you can feel the second minor (second measure). And for here (3 measure) don't you consider the intervallic inversion? The major seventh?

SA: I wouldn't do that because the seventh goes in to the fifth (3 measure), so it couldn't be a second. Because, you know, it is the D, goes to the B and to C#..and the C# goes to the C natural you know, and again the relationship of the minor second which becomes a seventh here.

MF: ok, so this is almost like a motive right? (first measure)

SA: A motive, right.

Mf: that repeats also here (second measure)

SA: and here (measure 5)

MF: yes, and I divided more or less in three parts. That would be A (1-7) B (8-15) and C (16-end).

SA: yes, that is correct. Although the triplets come in here all ready (measure 11) and it forshadows this (pointing to the C part). This (triplets part) forshadows this (part C). And what it does is, it accelarates the motion. Because you've had all eight notes and all of a sudden becomes tatata tatata ta (measure 11). And that is forshadowed by this kind of harmony (B), you know, which this harmony is very different from this having all thirds (measure 4) and it goes back to that (beginnign), I mean harmoniccly. But you are correct about A, B and C.

MF: so, about the movement and going forwards and backwards (tempo). You put "Slowly, expressively and freely", right? So, where to do more accelerando or push back a little bit. So I analised this repeating notes and sequencies, it can be like "loose" sequencies, that they don't have exacly the same interval and sequencies that do have the same intervals.

SA: correct.

MF: so, as repeating notes like this (measure 3) they make a statement. They come after some material that was a little bit intense and they push down a little bit the rhythm, I mean they break.

SA: that is right.

MF: and the sequencies they would make it forward, like here in section B you make

sequencies and you accelerate with rhythm also right? So that is correct?

SA: right that is right. And your contrapuntal idea is always correct, as (sings section B) la-do-si do-mi-mib. I mean, this idea (points to the beginning) comes all the way through this first movement. (...) This is completely related, or everything relates to it.

MF: the second is a little bit more different. It is very different from the first.

SA: except one thing: I think you should express that the triplet idea has already been heard, in the first movement.

MF: yes, here (measure 11) you presented here and then you work it better, I mean exhausting in the second.

SA: exact!

MF: For the second movement I analysed the "repeating note" Motive, how you make repetitions of notes and then you end doubling. So it is more rhythm than note changing. And also there is that motive that comes in the very beginning (first measure), and you do it again here (measure 8)

SA: that is right.. and here it goes backwards (measure 9) instead of the triplet cobbling there, it goes backwards. And here it goes like the beginning again (measure 8), see? And that is all the way through, I try to keep up certain things. The same thing with the business of scales. I try to stay away of these scales most of the time (measure 7), most of the time is this kind of motion (measure 13, 14), that is rather than tililian (singing a descending scale in stepwise motion).

MF: just simply go down, ok. And this G here (measure 11) is sharp or natural?

SA: Natural

Mf: and there is this one pitch here on page four (first measure second line), that was

really hard for me to play, so I want to know if it is natural or flat, because it is written natural but all the others were minor second motion. (...).

SA: this one I am afraid is a B natural. Well, if you play it a little flatter it doesn't matter. Because otherwise it would be the same as this (triplet anterior A-A#-A). You can actually let the first finger go, leave the lower A out, play the octave and then B-A. (...) but I think the idea of the ending is very important in this particular thing, because it holds it up together. The idea of ti an (descending sound movement measure 3 Ab-E) or ti up (ascending sound measure 1 D-Bb) it goes all the way through the piece. It gives you a chance to breath. I feel that string instruments also has to have places to breathe. I mean you could play forever, you can do Paganini Etude, but this should be different because you have a phrase, that has a particular ending that is very important to me: the idea of breath.

MF: Ok. So, do you know LaRue's Style analysis? He makes the analysis of harmony in 6 parts and the last one would be atonality, which is something that composers are conscious about and avoid tonality. So, Chao also writes on her thesis that you do this "pitch saturation", you put all the 12 notes in very short time.

SA: yes, sure. Look at the beginning already.

MF: yes, so at the beginning I analysed that you practice the pitch saturation. And in these two first measures you put all the 12 notes. And for that I used the octave equivalence to make the scale goes down.

SA: However, that is absolutely right, and it was done consciously. (...) And if you listen to it, it does not sound like the 12 different notes. Because it goes naturally to this note (pointing to B natural in first measure, last note) and naturally to that note (D# last note of second measure). That is what is important to me.

MF: it sounds almost tonal!

SA: exactly! it is tonal in a way that goes to something. In real tonal music, you would have everything in one tonality, that is the difference. Even though this is not in one

tonality it sounds like the B (first measure last note) is the last note that it should be. And once you get that in your ear it happens all over the place, that is the reason. And I feel that is the only kind of twelve tone music I'd want to write. (...) I want to discuss a particular thing: no measure signature. Because that is the freedom. So a short measure like this 11, ya tata ya tata pa! And this goes on (showing second half of measure 12), that is the reason it is not measured.

MF: ah ok! (I sang the triplets, stopping at the quarter note, stopping a little at the quarter of bar 12 and continuing the sentence afterwards).

SA: exactly! That is the way I want you to feel. I don't want you to stop there (half of measure 12), but I want you to feel it that way.

MF: like phrase through measures.

SA: exactly! You phrase one measure and then the two measure phrase. It is like here (measure 2) this is a longer phrase (mm 2) like this is a longer phrase (mm 12). And the reason that are no bar lines, like 4/4, 3/4 and so on, it is because I don't want you to feel that. I want you to feel a beat, but not 1, 2, 3 or something like that.

MF: yes, ok. Also, thinking about LaRue, there is something I want to ask, about the tempo. I analysed the repeating notes that kind of hold tempo and sequences they move. And also based on the dynamic you put, you go forward or you can hold a little bit.

SA: that is right.

MF: and there are some things about melodic syntaxe, that some context, for instance here in the beginning that with so many leaps you have either to change position and prefer to keep the color of the sound. Because you know, you played the viola, the viola makes a huge difference if you keep the same string or if you change, if you do crossing strings. So sometimes here you can keep the same position and cross strings, which would sound a little bit different, or you can prefer to keep..

SA: and go down..

MF: yes, what do you think?

SA: that is up to you. I really feel that is up to the performer. Some people feel it is more comfortable staying on the seventh position, others feel it is better to go down. It also depends about crescendo, because if you go down you can really make a crescendo, if you stay up in position it is more difficult.

MF: and sometimes it will come with a small glissando, if you change really fast.

SA: well that is a different story, you have to decide about fast passages. But in a passage like this (beginning) you have to decide how can you make the best from Piano to Forte.

MF: I can show my playing that I have recorded, I decided for this specific beginning to go down, to make the sound bigger.

SA: I would say that is correct. The first position sounds louder than the seventh position. That is absolutely right.

MF: there are some times that is a little bit difficult because it would be very jumping.

SA: but that is only when it is fast.

MF: yes, here (measure 18) I stayed in the same position, and here also (measure 19) the seventh.

SA: oh yes, you are already in Forte. You can't do much because it is so high you have to stay on the A string.

MF: yes. And for the beginning and all these *appoggiaturas* that you put, as I am using this concept of the second minor and trying to bring it up, to bring it out to

performance, I am doing this with the same finger with a little *glissando* between them. Not to make it like heartlighted feeling, I am doing like taaa a (singing with *glissando*).

SA: off course, because it is slower, it is right. But don't do it like Mozart, like half of it (singing two eighth notes). You know, ti aaaaa (singing with the second one longer and with *glissando*).

MF: ok, not so slowly.(...) So, I analised as a melody, melodic sentences to connect them. I am using this melodic flexions, counting of flexions, that LaRue uses. It is not exactly the same intervals that you get, but you see if they go down or up, so you can count the flexions and relate them. So here (showing the example in my article) would be in the 1 and 2 measures, you can count 9 flexions (pointing figure n.7) and then again on the 14 and 15, and again on the 20 and 21.

SA: I certainly wasn't conscious of that, but that is what the analysis is for!

MF: so you can melodic relate them.

SA: it is very true that the down figure is off set sometimes by up figures. Like this (measure 14) and that leads down again (measure 14). It is like here, in order to introduce the B theme, it goes up to the highest note.

MF: yes, a hanging pitch you see...

SA: that is right.

MF: and then you pick it up here (showing measure 11 – triplets A natural).

SA: Well I wasn't conscious of that, but was conscious about a new pitch being introduced here (last note of measure 7 – Ab) as the climax, that is important! So that this (parte B) sounds absolutelly new.

MF: ok, so everything is different, dinamic, register.



SA: everything is different, also the sixth is different.

MF: ok, that is why I analysed here as C (mm. 16). I know that also we have here the triplets (mm. 11). And this is more like a cadential material (half of mm. 17) that already happened in the beginning and you have all the saturation here (mm. 20)

SA: that is right, because of the triplets.

MF: and just one last question: In this last movement, why do you end it up with fifth?

SA: I do that very often, I sort of like... that is it! It is not supposed to end like: Ok, here we are... that is it. I rather end it (doing gestures raising his hands) you know, in a up beat. Rather than banbannnn banbannnn baaaaaaaaaaa. And that many people had criticized. I know you are not, but some people have said it should end tiiiiii pan paaaannn. Why? I mean you go papapapapapapa (doubled triplets) yah papa!

MF: yes! And it doesn't connect to any other part.

SA: no

MF: it is supposed to be end, END!

SA: that is right. A lot of people has criticized it, I have to tell you. They say the end is too quick (sings the last measures and ends up like: pa pa!) makes sense that way!

MF: Perfect! I think that is it... I did this (article) and also some performance suggestions, how to play it.

SA: Chao does it too in her thesis.

MF: yes, she uses a lot of harmonic justification.

SA: well, because it is orchestra, that is a lot of harmony.

MF: yes, but for a single line is...

SA: oh no, you are doing exactly the right thing, absolutely! I am sorry I can't read it.

Mf: No please don't! I am sorry! If I can, I will write it in english, Dr. Lasser also asked me to.

SA: right, and you should have it on the library at Juilliard, I think it is important.

MF: (...) I will show you the video now ok? Thank you!

## Entrevista traduzida com Samuel Adler

Janeiro de 2020, Toledo, Ohio.

MF: Tenho algumas perguntas para você, se não se importar.

SA: De jeito nenhum... é para isso que você está aqui...

MF: Este é meu último artigo (...) talvez você possa ler o resumo, está em inglês.

SA: (lendo) você sabe que Jan LaRue era um bom amigo meu.

MF: e não sei se você se lembra da Yi-wen Chao, a tese dela era sobre o seu Concerto. Coletei algumas idéias, como usar a teoria do Dr. Lasser, e tentei descobrir os pequenos Motivos Contrapontísticos no Canto. Primeiro eu estava pensando em fazer talvez quatro perguntas de visão geral pessoal, e depois visão geral do compositor e por último podemos focar no *Canto* e nos aspectos que analisei, tudo bem?

SA: claro.. vá em frente..

MF: Considerando o quão importante a vida familiar e as tradições familiares são para você, há algum exemplo específico em sua música que você possa apontar e dizer com certeza que esta decisão musical que você tomou foi influenciada diretamente pela memória ou evento da infância, ou é é mais um sentimento geral de lar (nostalgia) percebido que às vezes aparece em seu trabalho?

SA: Bem, meu pai também era compositor e um excelente pianista. Grande parte do meu treinamento inicial era tocar Sonatas com ele todos os dias. Ele podia ler qualquer coisa, e eu era muito ambicioso como violinista naquele tempo, tocávamos por duas horas todos os dias, de Bach a Bartok! Isso me influenciou muito, pois espero que todas as minhas músicas mostrem o entusiasmo que tenho pela *performance*. Eu gosto de escrever peças que o *performer* gostaria de interpretar.

Este é meu objetivo. Porque eu sinto que se o entusiasmo vem do palco, vai gerar o entusiasmo na platéia. E acho que isso vale para a regência, porque também fui maestro por muito tempo, além de composição e *performance*. Para isso serviu o treinamento inicial com meu pai de sempre tocar comigo. Minha mãe sempre cantou em coral, isso influenciou inicialmente o que eu queria fazer. Além disso, devo dizer que depois de estudar composição desde os 12 anos com um compositor muito bom Herbert From, que foi aluno de Hindemith, desde então meu pai incentivava a composição. Antes não. Porque eu queria escrever quando tinha 7 anos, mas ele desencorajou isso. Depois dos meus estudos, ele encorajou e também ficou muito entusiasmado. Então, esse incentivo foi muito importante para mim. E no começo, como todo jovem compositor, você quer ser amado, então eu tentei escrever como Mozart, o que você não pode, claro. Porque Mozart é bom demais, mas você tenta escrever uma música que seja inofensiva. E quanto mais você se afasta disso, mais individualista você fica. Então esse é o meu treinamento inicial. Durante meus anos de colegial, eu tinha 8 amigos e todos eles tocavam um instrumento de cordas, então tínhamos uma pequena orquestra juntos. Seleccionávamos peças de orquestra e todos faziam arranjos para nosso pequeno grupo. E todo sábado à noite tocávamos esses arranjos. Então essa foi minha introdução à música como uma forma de vida.

M.F.: Legal! Então, como aluno de tantos compositores distintos (ex: Aaron Copland, Hindemith, Piston, Norden, Thompson) que influenciaram seu trabalho em algum grau ou outro, qual deles se destaca?

SA: Bem, Piston e Hindemith foram verdadeiras influências durante meus primeiros anos de faculdade. Quando fiz pós-graduação em Harvard, Piston foi meu professor primário e no segundo ano Hindemith foi meu professor, esses dois tiveram grandes influências. Depois disso, a principal influência foi Aaron Copland. Porque eu estudei com ele por dois verões em Tanglewood e ele foi uma grande influência porque eu amava o trabalho dele por causa da liberdade do seu trabalho. Hindemith era um pouco... bem, quase intimidador, por causa da criatividade fantástica e do trabalho fantástico que ele tinha. Você não pode deixar de ser intimidante se consegue escrever um movimento Sonata no quadro! E não faz nenhuma correção, e acaba publicando, porque ficou perfeito. No estilo dele [Hindemith]. E era assim que ele

era, tanto com a composição como com a *performance*. Antes de ficar um pouco mais velho, ele tinha artrite na mão esquerda e tocava um pouco desafinado. Tocamos juntos uma vez, (...) duas violas, dois violoncelos, dois fagotes e dois trombones (...). Hindemith fez um arranjo [da Missa de Machaut] e eu e ele tocamos a parte de viola juntos, que era uma parte de viola uníssino. E ele tinha artrite na mão esquerda e tocava um pouco desafinado. Bom, depois do primeiro ensaio todos nós nos reunimos e os outros disseram: “Sam, você tem que dizer a ele para não tocar”. Eu digo: “Vou dizer ao Hindemith para não tocar? Do que você está falando?”. Então decidimos que todos tocaríamos ritmos ruins. Então, o próximo ensaio soou como Schoenberg. E ele disse: “O que há de errado?” Eu disse: “professor, por que você não rege ao invés de tocar viola?”. Então ele regou e, claro, saiu perfeito. E ele disse: “Muito esperto, eu sei que toco um pouco desafinado então vou reger!”

MF: Muito inteligente! Foi uma maneira delicada de fazê-lo fazer outra coisa. Quando você se senta para começar a escrever uma peça, como você se prepara? Que tipo de coisas você tem em mente? Você está tentando realizar algo específico de antemão ou as ideias vêm uma após a outra?

SA: É uma combinação. Escrevo para uma determinada pessoa ou para um determinado grupo e sei exatamente como essa pessoa soa ou como esse grupo toca. Por exemplo, se escrevo uma peça para a Orquestra de Cleaveland, como o meu Concerto para violoncelo, sei exatamente como soam porque tenho gravações que escutei. Então eu tento escrever algo que faria o artista ou o grupo soar bem. Porque não é que não seja minha própria música, mas é para que eu saiba que tipo de música eles tocam bem. Então eu realmente adapto minha música para aquela pessoa ou grupo, e isso me dá a ideia. E isso vem de uma história sobre Hindemith: eu tive problemas para escrever por algumas aulas, e você nunca tem desculpas, você apenas escreve! Então ele disse: “Como você escreve?” E eu falei pra ele: “Eu sento e eu e bla bla bla bla..” e ele disse: “Que chato! Você deve escrever assim: o telefone toca, é Jasha Heifetz e ele diz que eu quero que você escreva uma Sonata para a próxima semana para o meu recital no Carnegie Hall, e desliga. Então você diz: eu tenho bloqueio de escrita, não posso... não! Porque ele vai ligar para outra pessoa! Então você diz: Claro que vou escrever uma Sonata! E você pensa, Heifetz,

o que você quer que saia do violino dele, essa deve ser a sua música. É assim que se escreve!”. E isso tem me ajudado muito. Eu penso naquela pessoa, eu penso no que eu quero que saia daquele instrumento. E isso me dá ideias. E eu não pré-componho muito, mas faço esboços.

MF: Essa é a minha próxima pergunta.

SA: Eu tento esboçar a peça inteira. Estou escrevendo uma peça agora para quinteto de sopros de madeira e tenho uma ideia do que quero, mas conforme vou compondo (...) ela se desenvolve. Tenho uma ideia do que quero, mas depois ela se desenvolve à medida que vou trabalhando.

MF: Como professor, o que você espera, acima de tudo, que seus alunos aprendam com você?

SA: Disciplina! Porque eu acho que composição é um tipo de disciplina. Também espero que aprendam que é muito importante saber muita música. Porque a ideia de não conhecer o repertório, é uma péssima ideia. Eu acho que você deveria saber muita música, então você pode se decidir e fazer o que você quer fazer, mas você deve conhecer muita música. E a outra coisa importante é o ofício. Insisto que saibam contraponto, que conheçam a harmonia, que tenham bom ouvido. Não precisa ter ouvido absoluto, se eles têm tudo bem (...) é muito bom ter, eu tive a vida toda, mas quando o aluno não tem, quero que aquele aluno tenha um ótimo ouvido, para poder ouvir alguma coisa. Por isso escrevi o livro *Sightsinging*, porque sinto que um compositor precisa ter isso como fundamental e, claro, o ofício da composição musical. Isso é muito importante. A análise, o contraponto, a harmonia, a escrita melódica – que hoje não fazemos o suficiente – os jovens compositores não sabem mais escrever uma melodia. E isso vem da música popular, porque nossa música popular não tem mais melodia. Todo mundo chora, sabe, mas não é melodia. Por exemplo, música popular quando eu era criança, como Girshwin (...) ele escrevia músicas lindas, então a música fazia parte do ofício. O que já não acontece mais, eu temo.

MF: Sim, é verdade. Agora é sobre a perspectiva de um compositor. Para a Série

Canto, você pretende que todas as peças tenham algo em comum? Como duração ou movimentos, algo que você pode reconhecer que as peças pertençam à “série”?

SA: Você quer dizer a peça em si?

MF: Sim, porque são muitos *Cantos* né? 24 até agora, e você pretende fazer mais?

SA: Não, é isso. Acabei de terminar o 24º para clarinete baixo. Bem, há algo em comum, todos foram escritos para um excelentes intérpretes. Não podem ser tocado por crianças pequenas, não foram feitos para isso, estão escritos como estudos concertantes. E é importante que o intérprete esteja à altura da tarefa. Todos eles levam a *performance* ao limite, quer dizer, o primeiro é para trompete e é muito difícil, mas todo excelente trompetista já tocou ou está tocando. E isso me faz sentir bem porque é para isso que foi escrito. Cada uma das peças foi escrita para um excelente intérprete, eu tinha em mente uma pessoa que realmente pudesse tocar a peça. E você tem uma certa classe de pessoas – como você – que é um excelente violista que toca essa peça e tira algo disso! Por ser uma peça com substância [com carne, vida], ela tem corpo e assim você pode viver a peça e sentir que quando você a executa, é uma experiência satisfatória. Isso é tudo que me preocupa. Para que o *performer* sinta: eu posso fazer o meu melhor, e quando eu fizer o meu melhor com esta peça todos saberão que eu amo a peça e quero que eles a amem também.

MF: Sim, então todos os *Cantos* exploram os limites dos instrumentos.

SA: Exatamente isso, exploram. Por exemplo, estou sempre preocupado em escrever para harpa. Então eu escrevi uma peça, (...) isso foi muito bom! Mas é claro que é muito desafiador. E, no entanto, já ouvi falar de pelo menos 10 apresentações para 10 músicos diferentes e todos disseram que era difícil aprender, mas uma vez que aprenderam, eles sempre a usaram porque mostra o que uma harpa pode fazer. E tento fazer isso para cada um dos *Cantos*.

MF: Sim, e isso é verdade. A primeira vez que toquei o *Canto* fiquei um pouco chocada. É muita técnica e você tem que encontrar as notas e descobrir o que é melhor, (...)

SA: Isso é um ponto muito bom! Você vê, a coisa é que cada artista é um pouco diferente. Então você escreve para uma pessoa e esse tipo de técnica se encaixa exatamente nessa pessoa, mas não se encaixa em todos. Mas eu nunca escrevo nada ou tento nunca escrever nada que seja impossível de tocar. E é preciso aprender isso. E não estou falando apenas de registro, isso é algo que você precisa saber, estou falando de possibilidades técnicas. Eu tento escrever algo que seja tecnicamente possível. (...) Você encontra qualquer nota em qualquer instrumento, mas tem que ter técnica. E eu suponho que a pessoa que vai tocar este *Canto* tenha técnica suficiente para tocar cada nota dele.

MF: Há algum elemento que seja absolutamente necessário e, em geral, que tipo de andamento ou fluxo você acha que deveria ter o *Canto*?

SA: Sim, eu sinto que não deve ser tocado muito devagar ou muito rápido. Ou seja: escolha um andamento confortável, mas que não seja um andamento arrastado. Algumas pessoas dizem: “Ah! Isso é tão difícil, eu tenho que tocar mais devagar. Pratique! Até que você acelere!”. Acho que a segunda parte não deve ser muito mais lenta do que está marcada. E a primeira parte deve ser bastante relaxada, exceto para os lugares que realmente pedem energia. O importante é um pulso básico. Para mim, não é 1..2.. mas 1 ta ta ta 2 ta ta ta, o que está dentro do pulso que é importante. Em um pulso lento você tem que ter dentro algum tipo de energia. Para fazer da música algo vivo (...).

MF: De uma perspectiva histórica, como você sente que essa *Série*, essa *Série Canto*, se encaixa no contexto histórico?

SA: Tudo o que posso dizer é que a razão pela qual escrevi esta série foram duas. Número 1: ter estudado com Hindemith, pois ele escreveu uma Sonata para todo mundo e isso foi uma inspiração. Claro que não escrevi uma Sonata para todos, escrevi bastante Sonatas, mas achei que seria mais importante escrever Concert Etudes. Porque muito poucas pessoas, exceto Bartok e outras poucas pessoas, escreveram Etudes em um novo estilo. E estes são escritos no meu estilo. Cada um para um instrumento diferente, mas no meu estilo. Assim como Bartok escreveu



aqueles Microcosmos maravilhoso que você conhece, para que as pessoas tenham uma noção de sua linguagem. E é por isso que escrevi os *Cantos*. Para que um intérprete que toque este *Canto* também possa tocar qualquer parte de viola nos meus quartetos ou o Concerto é muito semelhante em técnica e a Sonata também (...).

MF: Ok, perfeito. Então agora é a última pergunta. O que você acha que está reservado para a música clássica a seguir? No próximo século?

SA: Você quer dizer para o futuro... música futura minha ou música?

MF: Apenas em geral..

SA: Anos atrás eu escrevi um artigo sobre a música do futuro e estava 100% errado! Então não quero fazer previsões. Porque nos anos 70 quando eu escrevi o artigo todo mundo estava escrevendo música serial, então eu disse que ia ser mais complicado e é justamente o contrário! Hoje eles estão compondo o tipo de música tonal mais banal que nem chega ao estilo do século 19. Então eu estava absolutamente errado. Os jovens compositores estão escrevendo muito diferente, estão escrevendo sons ao invés de música. Muitos deles. Alguns são muito bons, estão compondo música de verdade, mas outros, os que estão ficando famosos em Nova York, escrevem sons. Então eu estava errado. Não quero fazer previsões. Acho que, historicamente, compositores como eu, creio que vão sempre escrever músicas que os intérpretes gostarão de tocar. E isso é muito importante para mim. Você não pode realmente prever o que vai acontecer com sua música, porque não estamos na era em que após a morte de Bach ninguém mais o toca até 100 anos depois. Porque temos todas as gravações e publicamos músicas. Mas você sabe, popularidade não pode ser prevista. Você nunca sabe o que vai acontecer com sua música, quero dizer, espero que dure um pouco, e só consigo pensar em pessoas que realmente gostam desse tipo de música para perpetuá-la. Mas veja bem, o problema também está nas orquestras. Quero dizer, quantas apresentações orquestrais eu recebo durante um ano? Bem, se eu conseguir duas de grandes orquestras, isso é fantástico! Agora, por exemplo, eu orquestrei uma peça de Louis Moreau Gottschalk do hino nacional brasileiro, piano e orquestra. Acabou de ser

tocada cinco vezes no Brasil! Tanto no Rio quanto em São Paulo. Tem um pianista lá no sul que adora a peça e ela está gravada em discos vox e você pode ouvir, e é um arranjo, Gottschalk só escreveu para piano e eu fiz um arranjo para piano e orquestra. Então você consegue apresentações deste tipo (...).

MF: Ok, agora gostaria de focar no *Canto* e mostrar a análise que fiz, usando o Motivo Contrapontístico (*Contrapuntal Motive*) da teoria do Dr. Lasser.

SA: Ok, tudo bem! Alguma nota suspensa? Espero que não!

MF: Algumas vezes eu uso a equivalência de oitava que o Dr. Lasser disse que está ok.

SA: Bom! Fico feliz!

MF: Sério? Está tudo bem para você?

SA: Claro!

MF: Ok, isso é um alívio! Caso contrário, as notas com certeza estariam suspensas.

SA: Sim, estariam! E não queremos notas suspensas! Desde que você não execute dessa maneira. (...) A maior parte dessa teoria é muito boa! E a ideia das notas suspensas é verdadeira, mas acho que hoje temos um ouvido diferente. Atualmente somos capazes de ouvir uma transposição de oitava, agora faz sentido não ir de Sol para Fá aqui mesmo (mostrando com a mão para cima) mas sim ir do Sol (para baixo), Fá e Lá (meio). Em vez de Sol - Fá - Lá tudo lá (fazendo gesto de mesma altura).

MF: Ok, tudo no mesmo registro. Você pode pular (alterar registro) e ainda pode conectá-lo.

SA: Você tem isso inclusive na música do século 19. Bem, você também tem isso em Bach, mas não depois de Bach, não tanto em Mozart e Haydn, você tem às

vezes, mas em Schumann você vê isso o tempo todo! A transposição de oitava. E esse é o meu raciocínio, o ouvido não está tão concentrado que só ouça o som da nota vizinha (movimento de grau conjunto). E é por isso que eu sinto que é muito limitado, na verdade LaRue não concorda com isso.

MF: Estou usando a teoria de LaRue junto com a do Dr. Lasser, para embasar algumas ideias de *performance* usando Som, Harmonia...

SA: Sim, isso é ótimo, está certo!

MF: Bem, harmonia não é realmente possível, mas como melodia.

SA: Aliás, minha melodia também fornece a harmonia. Quando escrevo uma melodia, ouço harmonicamente certas notas juntas como um gesto. Assim, o primeiro gesto, torna-se uma harmonia de cluster.

MF: Sim, esse gesto eu analisei como Motivo Contrapontístico de segundas menores descendentes, está correto?

SA: Sim, isso mesmo! E a terça maior e menor, porque você tem Dó# - Lá e Lá- Dó (no primeiro compasso).

MF: Sim, Lasser viu isso. Não sei se cabe, uma segunda maior, ascendente, ascendente se você relacionar o Lá com o Si aqui (primeiro compasso). E você pode encontrá-lo aqui também o intervalo de segunda maior no final (últimos dois compassos Re - Mi).

SA: Sim, isso mesmo.

MF: Porque este gesto de segunda menor você pode tê-lo mais como um Motivo Composicional porque está escrito, mas o outro (segunda maior ascendente) seria um Motivo Contrapontístico.

SA: Sim, o que é muito importante é a ideia Dó# - Dó natural (primeiro compasso),

que é novamente a segunda menor.

MF: Decrescente, sim. Com o Lá no meio (primeiro compasso). E aqui também você pode sentir a segunda menor (segundo compasso). E aqui (3 compasso) você não considera a inversão intervalar? A sétima maior?

SA: Eu não faria isso porque a sétima vai para a quinta (3 compasso), então não poderia ser uma segunda. Porque, você sabe, é o Ré, vai para o Si e para Dó#... e o Dó# vai para o Dó natural. E novamente a relação da segunda menor que se torna uma sétima aqui.

MF: Ok, então isso é quase como um motivo certo? (primeiro compasso)

SA: Um motivo, certo.

Mf: Isso também se repete aqui (segundo compasso).

SA: E aqui (compasso 5).

MF: Sim, e eu dividi mais ou menos em três partes. Isso seria A (1-7) B (8-15) e C (16 – fim).

SA: Sim, está correto. Embora as tercinas apareçam aqui já (compasso 11), pré anunciando o que vem aqui (apontando para a parte C). Isso (apontando as tercinas) prenuncia isso (parte C). E o que fazem é acelerar o movimento. Porque você tinha todas as notas em colcheias e de repente se torna tatata tatata ta (compasso 11). E isso é prefigurado por esse tipo de harmonia (B). Essa harmonia é muito diferente dessa que tem todas as terças (compasso 4) e volta para isso (início), quero dizer harmonicamente. Mas você está certo sobre A, B e C.

MF: Então, sobre o movimento e ir para frente e para trás (tempo). Você colocou “lentamente, expressivamente e livremente”, certo? Então, onde fazer mais acelerando ou segurar o tempo um pouco. Eu analisei essas notas repetidas e sequências. Podem ser como sequências “soltas”, que não têm exatamente o

mesmo intervalo e sequências que têm os mesmos intervalos.

SA: Correto.

MF: Então, repetição de notas como essa (compasso 3) fazem uma afirmação. Eles vêm depois de algum material que era um pouco intenso e seguram (atrasam) um pouco o ritmo.

SA: Isso mesmo.

MF: E as sequências movem o andamento para frente, como aqui na seção B você faz sequências e você acelera com ritmo também né? Então isso está correto?

SA: Certo isso é certo. E sua ideia contrapontística está sempre correta, pois (canta a seção B) La – Do – Si, Do – Mi - Mib. Quer dizer, essa ideia (aponta para o início) vem até o fim desse primeiro movimento. (...) Isso está totalmente relacionado, ou tudo se relaciona com isso.

MF: O segundo movimento é um pouco diferente. Digo, é muito diferente do primeiro.

SA: Exceto uma coisa: eu acho que você deveria expressar que a ideia das tercinas já foi ouvida, no primeiro movimento.

MF: Sim, aqui (compasso 11) você apresentou, e depois você desenvolve melhor, quer dizer desenvolve exaustivamente no segundo movimento.

SA: Exato!

MF: Para o segundo movimento eu analisei o Motivo “repetição de nota”, como você faz repetições de notas e depois acaba dobrando. Então é mais ritmo do que mudança de nota. E também tem aquele motivo que vem logo no começo (primeiro compasso), e você faz de novo aqui (compasso 8).

SA: Isso mesmo.. e aqui vai ao contrário (compasso 9). E aqui vai como o começo de novo (compasso 8), viu? E isso acontece durante toda peça, eu tento manter certas coisas. A mesma coisa com as escalas. Eu tento ficar longe dessas escalas na maioria das vezes (compasso 7), na maioria das vezes é esse tipo de movimento (compasso 13, 14), ou seja, em vez de tilililian (cantando uma escala descendente em grau conjunto).

MF: Simplesmente descendo, ok. E esse Sol aqui (compasso 11) é sustenido ou natural?

SA: Natural.

MF: E tem essa nota aqui na página quatro (primeiro compasso segunda linha), que foi muito difícil pra eu tocar, então gostaria de saber se é natural ou bemol, porque está escrito natural mas todas as outras ocorrências foram com movimento de segunda menor. (...).

SA: Este eu temo que seja um Si natural. Bem, se você tocar um pouco mais baixo, não importa. Porque senão seria igual a isso (tercinas anteriores Lá – Lá# - Lá). Você pode soltar o primeiro dedo, deixar o Lá mais grave de fora, tocar a oitava e depois o Si - Lá. (...) Mas acho que a ideia do final é muito importante, porque mantém tudo junto. A ideia de ti - an (fazendo movimento sonoro descendente, compasso 3 notas Láb - Mi) ou ti - up (movimento sonoro ascendente, compasso 1 notas Ré - Sib) percorre toda a peça. Dá a oportunidade de respirar. Eu sinto que os instrumentos de corda também precisam ter lugares para respirar. Quer dizer, você pode tocar para sempre, você pode executar um estudo de Paganini, mas isso deve ser diferente porque você tem uma frase, que tem um final específico que é muito importante para mim: a ideia de respiração.

MF: Ok. E aí, você conhece a Análise de Estilo de J. LaRue? Ele faz a análise da harmonia em 6 partes e a última ele chama de “atonalidade”, um recurso que os compositores utilizam conscientemente para evitar a tonalidade. Então, Chao também escreve em sua tese que você realiza a “saturação de notas”, colocando todas as 12 notas em um tempo muito curto de espaço.

SA: Sim, claro. Olha o começo já.

MF: Sim, então no começo eu analisei que você pratica a saturação de notas. E nesses dois primeiros compassos você coloca todas as 12 notas. E para isso usei a equivalência de oitavas para fazer a escala descer (decrecente).

SA: No entanto, isso está absolutamente correto, foi feito conscientemente. (...) E se você ouvir, não soa como 12 notas diferentes. Porque vai naturalmente para esta nota (apontando para Si natural no primeiro compasso, última nota) e naturalmente para aquela nota (Ré# última nota do segundo compasso). Isso é o que é importante para mim.

MF: Soa quase tonal!

SA: Exatamente! É tonal no sentido que vai para algum lugar (tem direção). Na música tonal real, você teria tudo em uma tonalidade, essa é a diferença. Mesmo que isso não seja em uma tonalidade, parece que o Si (primeiro compasso, última nota) é a última nota que deveria ser. E uma vez que você coloca isso em seu ouvido, acontece em todo lugar, essa é a razão. E eu sinto que esse é o único tipo de música de doze tons que eu gostaria de escrever. (...) Eu quero discutir uma coisa em particular: sem indicação de compasso. Porque essa é a liberdade. Então, uma medida curta como esta no compasso 11, ya tata ya tata pa! E assim continua (apontando a segunda metade do compasso 12), por isso não é medido.

MF: Ah tudo bem! (Cantei as tercinas, parando na semínima, parando um pouco na semínima do compasso 12 e continuando a frase depois).

SA: Exatamente! É assim que eu quero que você se sinta. Não quero que você pare por aí (metade do compasso 12), mas quero que você se sinta assim.

MF: Como um frase através de compassos.

SA: Exatamente! Você frasea um compasso e, em seguida, frasea dois compassos.

É como aqui (compasso 2) esta é uma frase mais longa (compasso 2), assim como esta é uma frase mais longa (compasso 12). E a razão pela qual não há linhas de compasso, como 4/4, 3/4 e assim por diante, é porque eu não quero que você sinta isso. Eu quero que você sinta uma batida, mas não 1, 2, 3 ou algo assim.

MF: Sim, entendi. Além disso, pensando em LaRue, há algo que quero perguntar sobre o andamento. Analisei que as notas repetidas seguram o tempo e as sequências que movem. E também com base na dinâmica que você coloca, você move para frente ou pode segurar um pouco.

SA: Isso mesmo.

MF: E há algumas coisas que gostaria de falar sobre a sintaxe melódica. Por exemplo aqui no início existem tantos saltos que o intérprete deve escolher entre mudar de posição ou dar preferência para manutenção da cor do som. Porque você sabe, você tocou viola, a viola faz uma diferença enorme se você mantiver a mesma corda ou se você mudar. Então, às vezes aqui você pode manter a mesma posição e trocar de cordas, o que soaria um pouco diferente, ou você pode preferir manter...

SA: E descer de posição..

MF: Sim, o que você acha?

SA: Isso é com você. Eu realmente sinto que isso depende do artista. Algumas pessoas acham mais confortável ficar na sétima posição, outras acham melhor descer. Também depende do crescendo, porque se você descer você pode realmente fazer um crescendo, se você ficar em posição é mais difícil.

MF: E às vezes virá com um pequeno glissando, se você mudar muito rápido.

SA: Bem, essa é outra história, você tem que decidir sobre passagens rápidas. Mas em uma passagem como essa (início) você tem que decidir como pode fazer o melhor do Piano ao Forte (dinâmica).



MF: Posso mostrar meu jeito de tocar que gravei, para o início eu decidi descer de posição, para deixar o som maior.

SA: Eu diria que está correto. A primeira posição soa mais alto que a sétima posição. Isso está absolutamente certo.

MF: Tem algumas vezes que é um pouco difícil, porque teria que trocar muito de posição.

SA: Mas isso é só quando é rápido.

MF: Sim, aqui (compasso 18) eu mantive a mesma posição, e aqui também (medida 19) a sétima.

SA: Ah sim, você já está em dinâmica Forte. Você não pode fazer muito porque é tão alto que você tem que ficar na corda Lá.

MF: Sim. E para o começo e todas essas *apoggiaturas* que você coloca, como eu estou usando esse conceito de segunda menor e tentando trazê-lo à tona, eu estou fazendo isso com o mesmo dedo com um pequeno *glissando* entre as notas. Para não parecer uma sensação de algo leve e “despreocupado”, estou fazendo tipo taaa a (cantando com glissando).

SA: Claro, porque é mais lento, está certo. Mas não faça como Mozart, como metade (cantando duas colcheias). Sabe, ti aaaaa (cantando com a segunda mais longa e com glissando).

MF: Ok, não tão devagar.(...) Analisei como melodia, frases melódicas para conectá-las. Estou usando essas flexões melódicas, contando as flexões, como propõe LaRue. Não são exatamente os mesmos intervalos que você obtém, mas você observa se eles descem ou sobem, então você pode contar as flexões e relacioná-las. Então aqui (mostrando o exemplo no meu artigo) seria nos compassos 1 e 2, você pode contar 9 flexões (apontando a figura n.7) e depois novamente nos 14 e 15, e novamente nos 20 e 21.

SA: Eu certamente não tinha consciência disso, mas é para isso que serve a análise!

MF: Para que você possa relacionar as frases melodicamente.

SA: É verdade que o número de movimentos para baixo é compensado às vezes por ascendentes. Como este (compasso 14) que desce novamente (compasso 14). É como aqui, para introduzir o tema B, ele sobe até a nota mais aguda.

MF: Sim, aqui temos uma nota suspensa você vê...

SA: Isso mesmo.

MF: E aí você retoma aqui (mostrando o compasso 11 – tercinas Lá natural).

SA: Bem, eu não estava ciente disso, mas estava ciente de que uma nova nota estava sendo introduzida aqui (última nota do compasso 7 – Lá<sup>b</sup>) como o clímax, isso é importante! De modo que esta (parte B) soa absolutamente nova.

MF: Ok, para que então tudo seja diferente, dinâmica, registro...

SA: Tudo é diferente, também o intervalo de sexta é diferente.

MF: Ok, por isso analisei aqui como Dó (comp. 16). Sei que também temos aqui as tercinas (comp. 11). E isso seria mais como um material cadencial (metade do compasso 17) que já aconteceu no começo e você apresenta toda a saturação de notas aqui (compasso 20).

SA: Isso mesmo, por causa das tercinas.

MF: Apenas uma última pergunta: neste último movimento, por que você termina com intervalo de quinta?

SA: Eu faço isso com muita frequência, eu gosto... é isso! Não deveria terminar

assim: Ok, aqui estamos... é isso. Eu prefiro terminar (fazendo gestos levantando as mãos) você sabe, em um tempo fraco. Em vez de banbannnn banbannnn baaaaaaaaa. Muitas pessoas criticaram. Eu sei que você não está criticando, mas algumas pessoas disseram que deveria acabar tiiiiii pan paaaannn. Por quê? Quero dizer, você vai papapapapapapa (tercinas duplas) yah papa!

MF: Sim! E não se conecta a nenhuma outra parte...?

SA: Não.

MF: É para ser o fim, FIM!

SA: Isso mesmo. Muita gente criticou isso, tenho que te dizer. Dizem que o fim é rápido (canta os últimos compassos e termina assim: pa pa!) e faz sentido assim!

MF: Perfeito! Acho que é isso... Escrevi este artigo e também algumas sugestões de *performance*, como tocar o Canto.

SA: Chao faz isso também em sua tese [com o Concerto].

MF: Sim, ela usa muita justificativa harmônica.

SA: Bom, porque é orquestra, é muita harmonia.

MF: Sim, mas para uma única linha melódica é difícil...

SA: Ah não, você está fazendo exatamente a coisa certa, absolutamente! Lamento não poder ler.

Mf: Não, por favor, não! Eu que peço desculpas! Se eu puder, escreverei em inglês, o Dr. Lasser também me pediu.

SA: Claro, e você deveria tê-lo publicado na biblioteca da Juilliard, acho importante.

MF: (...) Vou mostrar a gravação [tocando o *Canto XVI*] agora ok? Obrigada!

## **Apêndice B – Entrevista com Dr. Philip Lasser**

**January 2020, Juilliard School of Music, NY.**

MF: I can show you what I did, the examples and everything. I don't know if I put it over there (questionnaire I previous sent to him), maybe in one or two of the questions. And also there is this thesis from Chao, some details that I told you, she explains the two Motives. And also that she considers the octave equivalence for the Samuel Adler's Viola Concerto.

PL: I think Sam Adler would think of octave equivalence, because I think anything he would know is Schenker and would go by Schenker, so yes, for his music I do think you can. That doesn't mean you can't find insights without it, using the idea that specific registers produce certain things. But I think that in his thought process he probably thinking of. You know, not that he is serial because he is not but dodecaphonic. Twelve tone, you can think of pitch classes. When you think of pitch classes, it means all the D's and all the E's are the same and it doesn't really matter the register, well I say off course it matters..

MF: but for the Hanging Pitches is it better to keep the register?

PL: well I think yes, in the register. I have done analysis of pitch class music, like Webern, where it is all serial. By doing it in the old way, I mean hanging voices and not simply saying wherever the D is, it is a D. Gives you all sorts of very old Brahms in style counterpoint that he is doing.

MF: ok, I did it only for the purpose of that. There is another thing that I want to talk about: it is how to put on paper. I mean, how to represent actually the Motive, the Contrapuntal Motive. I found the second minor motive, but I want to be able to put on paper. Not on pentagram, but like you did on the Beethoven, you know? That you reduce the rhythm? And you put the arrows to relate the notes. I wanted to do this but I didn't know how, because it has all different registers

PL: you mean in Sam's music?

MF: yes, so I put down just one or two notes to make them closer, and tried to represent it in one line. Like here in the very beginning of the Canto, from here (first measure) to here (second measure) you have one big scale, descending one, starting on the Mi (first note). And it happens again here (measure 14 and 15) and here (measure 20 and 21). Adler calls "pitch saturation", when he puts all the twelve notes of the scale in a very short space.

PL: right, because you have (pointing to first measure) Mi, Re, Re, Do, Do natural, Si, must be an A sharp somewhere, La, Sol, Fa sharp and so on, Fa natural, Sol sharp that I missed, Mi and that is the octave.

MF: so I put everything in the same register.

PL: ok. You said the motive Mi-Re#, so the half step motive is soooo clear. But we also have to think about other things: there is a descending Mi-Re, Re-Do (first measure) four notes, before you leap. And here (second measure) in the upper register you will notice Sol-Fa, Fa-Mi, four notes. And then you will never come back to that register. So, one thing I wanna say to you, which is not on the book: in modern music I think one has to make a difference between major seconds and minor seconds. Which is not true in Bach or tonal music. Because in tonal music you have diatonic half step and diatonic whole step. So when you do Do-Si and Si-La, the ear connects Do-Si and Si-La, even though one it is a minor second and a major second. But in more modern style, I think the ear picks up the difference between major seconds and minor seconds. And that might give you other insights for the music. I can see them right away, first of all the boundary of this whole thing is Mi-Re sharp (first notes of the music), in high register which is the opening gesture, first of all. In my opinion the whole steps go up La-Si (first measure, 4th and 6th notes), Re-Mi (second measure, 2nd and 6th pitches), Do is not connected, it goes to Do sharp. If you make the hierarchy of Major seconds and minor seconds. Then you have La-Si (first measure), Re-Mi (second measure) in fifths, Sol sharp – La sharp (second measure, 8<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> pitches) and this is combined Si-La sharp. But, mostly, half

steps are down and whole steps are up as I can see, I have to look it more carefully. In other words I am trying to find an organization pattern. So another way of looking at it, possibly is: Mi-Re sharp, half step. Re-Do sharp, half step, Do-Si half step. La is pedal, just seats there. Doesn't go anywhere.

MF: I did that in Contrapuntal Voice, and I opened a new one for La, and it stays there alone. And I would pick it up in Sol (first note second measure).

PL: yes, but that is a whole step. So far we identified everything here, this La is pedal. And here we have half step (second measure) Fa – Mi (3rd and 6th notes). Lets do this by two: (second measure half step descending) Sol – Fa sharp, Fa- Mi, Re-Do sharp, Do-Si, Si-La sharp, then La sharp hangs..

MF: La – La (hanging one in the first measure)

PL: yes, that is interesting. But Sol-Sol sharp is ascending one, I am trying to make only descending ones, maybe you can't. Which means the motive is either upper second or down seconds. But your two note half step motive is clear!

MF: yes, and then if you invert here (third measure, second chord) it is minor second.

PL: Absolutely! And this things are in the inside (measure 4, first notes) Sol-Sol sharp, Si sharp – Do sharp (2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> pitches), Re sharp – Re natural that is a falling one, Fa – Mi. There is something, which is nice. That is what makes it good music, you know, thoughtful. Not just half steps, there is something else, like a pedal or major seconds.

MF: but to represent that, like..to write it in a pentagram or something is it difficult? I used arrows to point.

PL: yes, you can do arrows or colors. Look the ascending second ends the first section (last measure, first mov.), ascending major second. That is why I have the feeling that maybe this type of thing (first measure, last 3 pitches) is a combination, La- Si ascending and Do – Si descending half step. So, you see this motive and I am

sure he would agree, he has a minor third and a minor second motive. So up a third minor and then down a second. It is this (part B), that seems to be a motive also. It is not a Contrapuntal Motive but it is combined Contrapuntal Motive. Meaning ascending major second descending minor second, as a Contrapuntal Motive, and a third up and a second down, as Compositional Motive. So you can talk about it as a compositional motive, it is always minor third then down minor second.

MF: because a Compositional Motive is what is written right?

PL: yes, and it has leaps on it, can accept leaps. In the end Re natural-Mi, I think it is the ascending second motive, like in the first measure La-Si. It is an important ascending motive, it is less often in this music. Most of it are descending minor seconds. And I think it is good that you realized that, because I think that in this type of music you need common motives and uncommon motives, or less common motives, motive that happens less often. But that can bring up other insights, now he has a Do (mm 16) and to me it gets picked up, Do is hanging (low) and the next time you get is here Re- Mi (last two notes). And Do-Re-Mi is the inverse of Mi-Re-Do (beginning), with the half steps add it. Mi- Re sharp, Re-Do sharp, Do sharp-Do, makes Mi-Re-Do, here Do(mm.16)-Re (mm. 22)-Mi (mm. 23).

MF: and here? The Re and Mi (mm. 17)

PL: Here the Re is sharp (mm. 17), so it doesn't connects to Do, because is augmented second. So yes, that moves to this by half step (Mi-Re sharp), so you kind of have both motives. I do think though that, you know what I usually do is I look at the end and see whether is the same logic. It is all one movement right? I mean with sections.

MF: yes, with two big sections. One is slowly, and other is more sharp and aggressive..

PL: I see. And that goes to the end.. so the end is more related to the beginning of the fast..

MF: so maybe they are not very connected

PL: yes maybe they are not very connected, and that makes sense. Because I would say, you have ascending major second up (first measure, 1 mov, La-Si), many many descending half steps, we don't have to mark all of them there are many. And then things like long range, the highest pitch reach is Re? Oh Mi..?

MF: no, is this one here (mm. 7)

PL: oh, La flat

MF: here you can see the connection (La flat, mm. 7 and La natural mm. 11) and I did La-Si..

PL: yes, I think that is fair for him. He would say yes. It is a seventh, so it is a minor second with octave and register transfer, and there is nothing I can say about that. Again I just think we can't hear that way. I think we can hear that La flat is hanging (mm 7) and gets picked up by this La natural (mm 11). I think you could come up with a meaningful discussion of minor second down as plural on, most often, and rare ascending major seconds. The fifths, I don't see any particular justification for that.

MF: Maybe the first movement and the second are not related. Actually for the second movement I am trying to explore the repeating note motive.

PL: oh that is for sure! I think that there is somethings interesting the relationship between the two movements. So what I think is the most revealing sound, arpeggio not creating counterpoint (showing first measure of II mov.), is this (3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> pitches, mm. 1, II mov). And that is interesting because it is the first official ascending second, minor second. Fa-Fa sharp. But I don't think you can figure out every note. I think you can figure out almost, pretty much at Bach, but this no.

MF: I can find some relations

PL: yes, you can figure out things like this because it is very telling. Our ear, I hear



this as many descending minor seconds as you said. And I agree, I think this is mostly descending minor seconds. So it would make sense that to contrast it, to create a contrast in the next movement that the first dramatic gesture is reverse the direction. Up minor second. So I am interested to see whether there are a lot of ascending minor seconds.

MF: yes, he does this figure a lot (indicating the beginning), like here (mm. 8).

PL: yes, so we recognize this (mm. 8) as that (mm. 1), that is true. Ok, this is interesting (mm. 2), because this is split. So Do sharp (first note) - Si, Sol sharp – Fa natural, Si – la. So Do sharp – Si – La, Sol sharp – Fa sharp – Mi. And falls here (mm. 3). Let me see here (cont. mm. 3) Fa – Fa – Fa – Mi. La flat hanging gets picked up here (mm. 4) on La natural, long distance. I do think that we've noticed an important ascending second. And he kind of has both directions, right? I am looking for critical moments. That is a critical moment (mm. 21 G clef), so every time he does this he makes ascending seconds.

MF: Every time he (Samuel Adler) does that, double stops with octave, it is with minor second. And here is major (last page, second system), and I can not do it, it is too big.

PL: I bet you anything that this is misprint. That one I think you are right! It should be Si flat. I completely agree. Well that is good you found a correction! Major and minor seconds, I think that is the most I am going to get out of this piece. (...) So, contrapuntal motive, contrapuntal voices to me are only helpful to a composer first of all when he or she is stuck! Ideally you should write by intuition only, and I've tried to keep intuition first. And to stop thinking when I write. So I believe that intuition is much more high level thinking than the rational mind. So the brain has intuition. You must admit that we have some sense that we don't like this person or we do like that person, we don't know why. But we do know why actually. Usually great discovers are intuitive, not rationally driven.

MF: this theory of LaRue, the analysis, he says that we need first to have an objective evaluation, using that kind of tools. So that you can put a subjective

evaluation, that is very personal but you need to do that so you can find “good” in music.

PL: I think that is true. I always say to my students even when they read this (book Tapestry) and love it and so on, I say “it is ok, but I think intuition is the only thing you should rely on”. Now, you need to have a good intuition and that is where I think training comes in. So when I say a composer needs counterpoint and harmony, it is not because I want them to write music that sounds like Palestrina or Bach, or harmony like Debussy. But the act of knowing it, allows you to go into your mind and have a very keen ear about the directionality of where music is going. Where wants to go, what wants to do. And I think a real composer always thinks about things that has not been discovered yet. And can only do that intuitively, not intellectually. The intellect can only know what you already know. Intuition can make a leap towards things you don't know and make it known. (...) Your first question was: 1- in the very beginning Lasser writes: “the insights offered in this book come from the unique combination of very different musical lineages and philosophies (...)” - Which lineages and philosophies would that be? Well that is a great question! So, I think that the reason why I was able to write my book it is because I had the luck of having two very different traditions taught to me. One was the Nadia Boulanger tradition, which is all or almost all harmony, that harmony is the art of doubling and spacing. To listening, the position of a chord, changes when you double something different, the effect of what is different, what register and so on. And that was her great glory. That is one side. And then the other side, I was in Colombia, for my masters, I met professor Jacques Louis Monod. I dedicated this book to him. Jacques Monod was from the serial world, completely. (...) So those are the two worlds. With Monod, we worked the polyphony of music. The polyphonic power of connected pitches and how you can create long range promises and fulfill and so on. I am the one that codified a little more theory the idea that what he was saying is that hanging voices produce tension. And you release the tension by moving a note. When you go to a register, you are creating potential, and then you will realize that potential by moving the note up or down. And if you create many registers, you create lots of potential hence lots of energy. So I put those two together, and I was lucky because I think my ear is able to hear equally the sort of beauty of harmony, and the intrinsic way that harmony actually works contrapuntally. I think that those are the two traditions and

philosophies that I talked about it. They are really opposite philosophies: one is tonal, having to do with the beauty of sound; the other is very conceptual and intellectual about the potential power of adjacent pitches. And also I studied modality with him [Monod], a lot!(...) Our exercises were in the real modes: Dorian, Aeolian, Phrygian, Ionian, Lydian, Mixolydian and that is it! (...) I think of the potentiality of each pitch in a mode, and that is because of Jacques Monod. (...) So I think those two traditions were so valuable for me to hear different ways. I hear Bach and explain him modally almost all the time. He was seating historically one foot in modality and one foot in tonality.

MF: ok. Now just to explain a bit of the organic process in music, what does this mean to you?

PL: So, I feel, again it comes from those two traditions, that I came to realize that if music means anything, it has to built a structure. Not like building walls, but growing from a plant, from a seed. The seed, grows a stalk, then leaves, and it gets bigger and then roots and all of that builds a tree. So I think music is like a tree. Every cell is related to the whole. You have leaves, branches, tronc, roots. And all that is genetically one tree. So you can look at one measure, you can look at the whole piece, and you will see the same genetics. So, Contrapuntal Motive like the Beethoven's fifth, the idea of the descending second, and the subtle issue of the raising second between the Mi-Fa, which becomes the most important struggle in the piece, when he finally lets Mi go to Fa, instead of descending. Justifies why the Scherzo is the segment to the last movement, because it is Fa – Fa – Fa – Fa – Fa - Mi natural, what a revolutionary idea! Fa – Mi flat in the other movements and now Fa goes to Mi natural not Mi flat. So you never really get Fa - Mi flat, throughout the entire symphony. The only descending one is Fa – Mi natural. Over the structure end of the Scherzo and beginning of the fourth movement. So that is an organic structure, because you see it in every moment and then you go out in the ultimate structure and you find it. And the ninth symphony is the most amazing, right? The repeating motive that is present absolutely every where!

MF: yes, if you take it out the music doesn't make any sense.

PL: exactly! And the structure of the last movement is a manifestation of repeating tone, that is why the choir is so moving when it comes, because it is actually not doing any new music. It is doing the Ode to Joy the way we heard it instrumentally. Think about Beethoven finding a solution to how bring a choir into a symphony, that had never been done. It is a brilliant idea, because it is repeating the same material, but now with words. So the repeating tone takes to structure level, that is organic. It means you can look at the big thing, and you can look at the tiny thing and they all reflect the same thing.

MF: ok. What does the title suggest? The Spiraling Tapestry, where the idea came from?

PL: The idea that music unfolds in time, and time is the fabric upon which music exists. And therefore it creates a texture or fabric of notes rather than a structure of notes. So the image of a fabric is because when you look at the tapestry you see red strings, yellow strings, pink strings, color strings, going in and out to the front and to the back. And they don't disappear when they are behind the tapestry. You don't see them in front, but you do see them if you look in the back of the tapestry. So I say the same: a pitch comes to the surface, a high Do, and that string goes behind the surface of the tapestry, of this music, and then comes back, moving up or down by step. And so they are connected, long distance. They are not individual. They don't do this (representing vertical | | | | |) they actually do this (representing horizontal UUUU). They sometimes go behind the psychological surface or tapestry or texture or canvas.. there are many ways of putting the image. Or tapestry, meaning the loom, they go behind, but they come back, they are not new when they come back. They are related to something that happened before. So to that end I think number 1 the image of a tapestry is a beautiful image for music. Because it is a little bit like saying, a tapestry that you would look from left to right and follow like that to the end. And that is the piece. However, I call it spiraling because I don't think the tapestry is from left to right in music, it is left to right physically when we look at the tapestry. But in music is actually among a circle, so it spirals. So ideally you should have a spiral that rolls on itself, that moves forward in time but it is coming back cycling to critical moments. And therefore spiral. That is why it is not the cyclic tapestry, because life doesn't ever come back to the same thing, but it comes back to the same type of

thing. Wednesday, Thursday, you know. Days of the week keep coming back, so they spiral, it is not the same Monday but it is a Monday. So we do this, through the weeks, months, years. So everything having to do with time for me is spiraling or cyclic, not as a circle, but as spiral. Something new, but something old. And I think the same, so music structure is when you come back to something, it is not the same thing. Because it can never be the same thing. When you hear it again you are hearing again. I always say this perfect example to my students, I say: If I say, I like a cat. I like a cat. ok. I like a cat. Well, none of those three statements to you were the same. Because the third time you were asking yourself, why is he saying that? Over and over again? So when you hear recapitulation or a motive that returns, it is not the same motive. And that is the concept of spiraling. So you put the two together and for me music is a tapestry of notes that are connected, that when they disappear from the surface they don't disappear, they just go to the back. And they come back in registers, to the surface. And all of that is spiraling through time.

MF: Why do you consider that our ear can only connect by step and not by leap?

PL: Well, I think it is as old as voice. The voice connects notes like Do – Re – Mi – Fa – Sol – Fa – Mi – Re – Do (singing). It is already more effort to do Do – mi (singing) Do – Mi – Sol, Sol – Mi – Sol – Do – Sol – Mi – Do, it is harder to skip pitches vocally or even in an instrument than it is to go stepwise. And I think there is no provable reason anymore than language, so I think it is a language thing.

MF: ok, so about HP, CV and CM I have already the explanation, just want to know if it is ok to use what Chao wrote about CM, that she splits CM. In your book you don't put specific that this is Compositional Motive and this is Contrapuntal Motive, and she explains by something that you said on class.

PL: correct! Contrapuntal Motives have no leaps in them, they must exist in Contrapuntal Voices.

MF: and they are sub compositional...

PL: they are sub compositional, you never sing them at home. You don't sing the

descending second of Beethoven's fifth. You don't think of Beethoven's ninth as nothing but repeating tone, but this is the Ode To Joy without the repeating tone (singing without repeating notes). That is not the Ode To Joy. So the Ode to Joy is a mix, the closest to one you will ever get to actually pure Contrapuntal Motive. That is why he did it. Because actually the only thing that identifies the tune, is a Contrapuntal Motive, the repeating tone. That is rare.

MF: and why did you name Contrapuntal Motive? I ask because the translation of it for Portuguese would be "Motivo Contrapontistico", and that could maybe evoke different things..

PL: yes, I know. But I don't have a better line..

MF: it couldn't be something like "sub-compositional structures"?

PL: well, I also call them pitch gestures. And they are pitch gestures. They have to be stepwise, otherwise they create multiple lines, to me. So pitch gesture can be down, up or the same. So that is all you have. So with two notes you can do Do – Re, Do – Si, Do – Do. That is it. With 3 notes you have 9 options. And it grows as you go to 4 and 5. After that I don't think they are Contrapuntal Motives, or pitch gestures, it becomes too long. Pitch gestures must be little bricks, that you built bigger things with. The bricks themselves are not original.

MF: for instance, in Adler's music, the brick would be minor descending second and a rare brick major second up.

PL: yes. Just like when you look at a building there might have a motive that comes every once in awhile. Like all red bricks and every once in a while a yellow brick. That would be like that, some yellow bricks that pop up.

MF: ok. So I showed to you all the things that I did (analysis). So the best way to show it is to put arrows and colors, I think it is ok.

PL: yes, I think so. And I also think that you should be flexible with him about the

octave issue. Because he was thinking that way. I think he was thinking pitch classes, not putting all together in the same register. So I think you can do octave transfer for him. I just find that sad because I think you get so much power when you have register control. (...) I think there are ways that you can accept. That your ear can maybe connect registers there are not adjacent pitches.

MF: and interval inversions?

PL: I don't believe in that. I think that is intellectual. I don't think anyone relates a third to a sixth. I think a sixth is a sixth, has a different effect and a different sound, and a third is a third. I think that stuff is serial idea. That you relate pitch intervals and say that the inversion of a Major third is a Minor sixth...ask anyone, they have no relationship! The ultimate irony is that a minor triad is the inversion of a major triad. Really? It is: major third/minor third and minor third/major third. But our whole language is based on the fact that they have nothing to do one to another. They are not related! They have a different effect. A first inversion major chord is more minor sounding, when you play Mi – Sol - Do it sounds minor because we think that is Mi – Sol - Si. Or that is where it wants to stabilize. But a minor triad, in first inversion, is more major sounding. Mi flat – Sol - Do, sounds like should fall to mi flat-sol-si flat, which is a major triad. So therefore when you hear a minor triad on first inversion actually it sounds more major. When you hear a major triad in first inversion it sounds more minor. So, inversion affects the quality of a chord.

MF: ok. And how this analysis can help, or give some insight for playing? For a performer?

PL: I think mostly for phrasing, connecting pitches. I always say, just knowing them doesn't mean you have to bring them out. You shouldn't. Contrapuntal Motives are not meant to be heard. Because who cares about descending seconds? It is what you do with them, it is how you put them together that makes the piece. But knowing that they are there, makes you play. I always think it should be intellectual and then when you play, that will fit into the intuition. You shouldn't be thinking of the minor seconds, because that doesn't help. But knowing that the little bricks are minor seconds, is like a master builder, he has to know how to make the building. Then you

can look at it and say: Ah! It is a beautiful building! But he knows how he put it together. And I think the same for a performer. Performer should know these things and it will enter in your intuition, and beyond that I think long distance to have an awareness of critical pitch, usually high pitches, I think that can be very important.

MF: ok, I think that is it. Thank you! Very much!



## Entrevista traduzida com Dr. Philip Lasser

January 2020, Juilliard School of Music, NY.

MF: Gostaria de mostrar a análise que fiz, os exemplos musicais. Não sei se escrevi [os exemplos] no questionário que lhe enviei anteriormente, talvez em uma ou duas das perguntas. E também trouxe essa tese da Chao, para esclarecer alguns detalhes que eu havia comentado, aqui ela explica os dois Motivos. E também considera a equivalência de oitavas para análise do Concerto para Viola de Samuel Adler.

PL: Eu acho que Sam Adler pensaria na equivalência de oitavas, porque eu acho que ele conhece muito bem o trabalho de Schenker e, se fosse para seguir alguém, este seria Schenker. Então sim, para sua música eu acho que você pode. Isso não significa que você não possa encontrar outras maneiras de analisar sem a equivalência, você pode usar a ideia de que registros específicos produzem certos efeitos. Mas acho que em seu processo de pensamento ele [Adler] provavelmente estaria pensando. Você sabe, não que ele seja serial porque ele não é senão dodecafônico. Doze tons *ish* (expressão “aproximadamente”), você pode pensar em classes de notas. Quando você pensa em classes de notas, significa que todos os Dós e todos os Rés são os mesmos e não importa o registro, bem, eu digo claro que importa ..

MF: Mas para as Notas Suspensas (*Hanging Pitches* ) é melhor manter o registro?

PL: Bem, acho que sim, manter o registro. Já fiz análise de música que mantém a definição de classe de notas, como Webern, onde é tudo serial. Ao fazê-lo da maneira antiga - quero dizer suspender vozes e não simplesmente dizer onde quer que o Ré esteja, é um Ré - dá a você todo estilo de contraponto antigo de Brahms, por exemplo.

MF: Ok, eu fiz isso apenas para este trabalho específico. Há algo que eu gostaria de lhe perguntar: como colocar no papel, escrever. Quero dizer, como representar realmente o Motivo, o Motivo Contrapontístico. Encontrei o Motivo de segunda

menor, mas quero poder colocar no papel. Não no pentagrama, mas como você fez no Beethoven, sabe? Que você faz a redução rítmica? E você coloca as setas para relacionar as notas. Eu queria fazer isso mas não sabia como, pois todas as notas estão em registros diferentes.

PL: Você quer dizer na música de Sam?

MF: Sim, então troquei de registro apenas uma ou duas notas para torná-las mais próximas e tentei representá-las em uma linha. Como aqui no começo do Canto, daqui (primeiro compasso) até aqui (segundo compasso) você tem uma escala grande, descendente, começando no Mi (primeira nota). E acontece novamente aqui (compasso 14 e 15) e aqui (compasso 20 e 21). Adler chama esta técnica de “saturação de notas”, quando coloca todas as doze notas da escala em um espaço muito curto de tempo.

PL: Certo, porque você tem (apontando para o primeiro compasso) Mi, Re, Re, Do, Do natural, Si, deve ter um Lá sustenido em algum lugar, Lá, Sol, Fá sustenido e assim por diante, Fá natural, Sol sustenido que eu não tinha visto, Mi e essa é a oitava.

MF: Então eu coloquei tudo no mesmo registro.

P.L.: Ok. Você disse que o motivo Mi - Ré#, então o motivo de semitom é muito claro. Mas também temos que pensar em outras coisas: há um Mi - Ré [movimento] descendente, Ré - Dó (primeiro compasso) quatro notas, antes de você saltar (fazer movimento disjunto, não grau conjunto). E aqui (segundo compasso) no registro superior você pode ver Sol - Fá, Fá - Mi, quatro notas. E então você nunca mais voltará a esse registro. Então, uma coisa que eu quero dizer a você, que não está no livro: na música moderna eu acho que é preciso diferenciar as segundas maiores e as segundas menores. O que não acontece em Bach ou na música tonal. Porque na música tonal você tem meio tom (semitom) diatônico e tom inteiro diatônico. Então, quando você faz Dó - Si e Si - Lá, o ouvido conecta Dó - Si e Si - Lá, mesmo que um seja uma segunda menor e uma segunda maior. Mas em um estilo mais moderno, acho que o ouvido capta a diferença entre as segundas maiores e as segundas

menores. E isso pode lhe dar outros insights para a música. Eu posso vê-los imediatamente, antes de tudo o limite de tudo isso é Mi - Ré sustenido (primeiras notas da música), em registro alto que é o gesto de abertura, em primeiro lugar. Na minha opinião, todos os tons inteiros sobem Lá - Si (primeiro compasso, 4ª e 6ª notas), Ré - Mi (segundo compasso, 2ª e 6ª notas), Dó não está conectado, vai para Dó sustenido. Se você fizer a hierarquia de segundas maiores e segundas menores. Então você tem Lá - Si (primeiro compasso), Ré - Mi (segundo compasso) em quintas, Sol sustenido – Lá sustenido (segundo compasso, 8º e 10º notas) e isso é combinado Si - Lá sustenido. Mas, na maioria das vezes, os semitons estão em movimento descendente e os tons inteiros em ascendente, como posso ver, mas tenho que olhar com mais cuidado. Em outras palavras, estou tentando encontrar um padrão de organização. Então, outra maneira de ver isso, possivelmente é: Mi - Ré sustenido, semitom. Ré - Dó sustenido, semitom, Dó - Si semitom. Lá é pedal, então fica constante. Não vai a lugar nenhum.

MF: Eu fiz isso usando a ferramenta *Contrapuntal Voices*, e abri um novo sistema para o Lá, e ele fica lá sozinho. E eu retomaria a nota Lá neste Sol (primeira nota segundo compasso).

PL: Sim, mas isso é um tom inteiro. Até agora identificamos tudo aqui, esse La é pedal. E aqui temos meio tom (segundo compasso) Fá – Mi (3ª e 6ª notas). Vamos fazer isso de dois a dois: (segundo compasso meio tom descendente) Sol – Fá sustenido, Fá - Mi, Ré - Dó sustenido, Dó - Si, Si - Lá sustenido, então Lá sustenido fica suspenso.

MF: Lá – Lá (suspendendo um no primeiro compasso).

PL: Sim, isso é interessante. Mas Sol - Sol sustenido é ascendente, estou tentando fazer apenas descendentes, talvez você não consiga. O que significa que o motivo é a segunda ascendente ou a segunda descendente. Mas o motivo duas notas em semitom [analisado por você] está claro!

MF: Sim, e então se você inverter aqui (terceiro compasso, segundo acorde) temos uma segunda menor.

PL: Com certeza! E estes intervalos estão por dentro (compasso 4, primeiras notas) Sol - Sol sustenido, Si sustenido – Dó sustenido (2º e 3º notas), Ré sustenido – Ré natural que é descendente, Fá – Mi. Há algo que é bom. É isso que faz uma boa música, sabe, pensativa. Não apenas semitons, há algo mais, como um pedal ou segundas maiores.

MF: Mas para representar isso, tipo... escrever em um pentagrama ou algo assim é complicado! Eu utilizei setas para apontar.

PL: Sim, você pode fazer setas ou cores. Olhe o intervalo de segunda ascendente que finaliza a primeira seção (último compasso, primeiro mov.), segunda maior ascendente. É por isso que tenho a sensação de que talvez esse tipo de ocorrência (primeiro compasso, últimas 3 notas) seja uma combinação, Lá - Si ascendente e Dó - Si descendente meio tom. Então, você vê esse motivo e tenho certeza que ele [Samuel Adler] concordaria, acredito que tenha um Motivo de terça menor e outro de segunda menor. Então, suba uma terceira menor e depois desça uma segunda. É isso (parte B), que parece ser um motivo também. Não é um motivo contrapontístico, mas é um motivo contrapontístico combinado. Sendo uma segunda maior ascendente e uma segunda menor descendente, como Motivo Contrapontístico, e uma terceira para cima e uma segunda para baixo, como Motivo Composicional. Então você pode falar sobre isso como um motivo composicional, é sempre uma terça menor e depois uma segunda menor.

MF: Porque um Motivo Composicional é o que está escrito certo?

PL: Sim, e tem saltos, pode aceitar saltos. No final as notas Ré natural - Mi, acho que é o Motivo de segunda ascendente, como no primeiro compasso Lá - Si. É um motivo ascendente importante, menos frequente nesta música. A maior parte são segundas menores descendentes. E acho que é bom que você tenha percebido isso, porque acho que nesse tipo de música você precisa de motivos comuns e motivos incomuns, ou motivos menos comuns, motivos que acontecem com menos frequência. Mas isso pode trazer outros insights. Agora ele apresenta um Dó (mm 16) e, me parece que retoma... Dó fica suspenso (baixo) e a próxima vez que você

retoma é aqui Ré - Mi (duas últimas notas). E Dó – Ré - Mi é o inverso de Mi – Ré - Dó (início), com os semitons somados. Mi - Ré sustenido, Ré - Dó sustenido, Dó sustenido - Dó, faz Mi – Ré - Dó, aqui Dó (mm.16) - Ré (mm. 22) - Mi (mm. 23).

MF: E aqui? O Ré e Mi (compasso 17)?

PL: Aqui o Re é sustenido (mm. 17), então não se conecta ao Dó, porque é uma segunda aumentado. Então, sim, isso se move para através de semitom (Mi - Ré sustenido), então você meio que tem os dois motivos. Eu acho que, você sabe, o que eu costumo fazer é olhar para o final e ver se é a mesma lógica. É tudo um movimento certo? Quero dizer com seções.

MF: Sim, com duas grandes seções. Um é lento, e outro é mais afiado e agressivo.

PL: Entendo. E isso vai até o fim.. então o fim está mais relacionado ao início do movimento rápido...

MF: Então talvez eles não estejam muito conectados.

PL: Sim, talvez eles não estejam muito conectados, e isso faz sentido. Porque eu diria que você tem a segunda maior ascendente (primeiro compasso, 1 movimento, Lá - Si), muitos muitos semitons descendentes, não temos que marcar todos eles são muitos. E então eventos de longo alcance, a nota mais aguda é o Ré? Oh Mi..?

MF: Não, é este aqui (compasso 7).

PL: Oh, Lá bemol.

MF: Aqui você pode ver a conexão (Lá bemol, compasso 7 e Lá natural compasso 11) e eu analisei Lá – Si..

PL: Sim, acho que é certo para ele [Adler]. Ele diria que sim. É uma sétima, então é uma segunda menor com transferência de oitava e registro, e não há nada que eu possa dizer sobre isso. Mais uma vez, acho que não podemos ouvir dessa maneira.

Acho que podemos ouvir que o Lá bemol está suspenso (compasso 7) e é retomado por este Lá natural (compasso 11). Eu acho que você poderia apresentar uma discussão significativa sobre a segunda menor como plural, na maioria das vezes, e raras segundas maiores ascendentes. As quintas, não vejo nenhuma justificativa específica para isso.

MF: Talvez o primeiro movimento e o segundo não estejam relacionados. Na verdade, para o segundo movimento, estou tentando explorar o motivo da nota repetida.

PL: Ah, com certeza! Acho que há algo interessante na relação entre os dois movimentos. Então o que eu acho que é o som mais revelador, o arpejo não criando contraponto (mostrando o primeiro compasso de II mov.), é este (3º e 4º notas, compasso 1, II mov). E isso é interessante porque é a primeira segunda ascendente oficial, segunda menor. Fá - Fá#. Mas eu não acho que você pode descobrir todas as notas. Eu acho que você pode entender quase todas ou praticamente todas em Bach, mas aqui [no *Canto XVI*] não.

MF: Posso encontrar algumas relações..

PL: Sim, você pode analisar conexões assim porque são reveladoras. Nosso ouvido, eu ouço isso como segundas menores tanto como quanto você disse. E eu concordo, acho que isso é principalmente segundas menores descendentes. Então faria sentido que para contrastá-lo, para criar um contraste no próximo movimento, que o primeiro gesto dramático seja inverter a direção, fazendo uma segunda menor ascendente. Então, estou interessado em ver se há muitas segundas menores ascendentes.

MF: sim, ele faz muito essa figura (indicando o início), como aqui (compasso 8).

PL: Sim, então reconhecemos isso (compasso 8) como aquilo (compasso 1), isso é verdade. Ok, isso é interessante (compasso 2), porque isso é dividido. Então Dó sustenido (primeira nota) - Si, Sol sustenido - Fá natural, Si - Lá. Depois Dó sustenido - Si - Lá, Sol sustenido - Fá sustenido - Mi. E falha aqui (compasso 3).

Deixe-me ver aqui (continuação compasso 3) Fá – Fá – Fá – Mi. Lá bemol suspenso é retomado aqui (compasso 4) em Lá natural, longa distância. Acho que notamos um importante segunda ascendente. E é apresentada em ambas direções, certo? Estou procurando os momentos críticos. Esse é um momento crítico (compasso 21 clave de Sol), então toda vez que ele [Adler] faz isso ele escreve segundas ascendentes.

MF: Toda vez que ele (Samuel Adler) faz isso, cordas duplas com oitava, é com segunda menor. E aqui é maior (última página, segundo sistema). E eu não consigo fazer isso, é muito grande a distância [abertura de mão esquerda].

PL: Aposto qualquer coisa que isso é um erro de impressão. Essa eu acho que você tem razão! Deve ser Si bemol. Eu concordo completamente. Bem, que bom que você encontrou uma correção! Segundos maiores e menores, acho que é o máximo que vou conseguir analisar dessa peça [*Canto XVI*]. (...) Então, as ferramentas Motivo Contrapontístico, Vozes Contrapontísticas ao meu ver são úteis para um compositor quando ele está travado! Idealmente, você deve escrever apenas por intuição, e tentar manter a intuição em primeiro lugar. E parar de pensar quando escreve. Então eu acredito que a intuição é muito mais pensamento de alto nível do que a mente racional. Então o cérebro tem intuição. Você deve admitir que temos algum senso de que não gostamos de determinada pessoa ou gostamos de determinada pessoa, sem saber por quê. Mas nós sabemos por que, na verdade. Geralmente as grandes descobertas são intuitivas, não dirigidas racionalmente.

MF: Essa teoria de LaRue, a análise, ele diz que precisamos primeiro ter uma avaliação objetiva, usando esse tipo de ferramentas. Para que você possa colocar uma avaliação subjetiva, isso é muito pessoal, mas você precisa fazer isso para que você possa achar o “bom” [ideal] na música.

PL: Acho que é verdade. Eu sempre digo aos meus alunos mesmo quando eles lêem isso (livro *The Spiraling Tapestry*) e adoram, eu digo: “tudo bem, mas eu acho que a intuição é a única coisa que você deve confiar”. Agora, você precisa ter uma boa intuição e é aí que eu acho que o treinamento entra. Então quando eu digo que um compositor precisa de contraponto e harmonia, não é porque eu quero que ele escreva música que soe como Palestrina ou Bach, ou harmonia como Debussy. Mas

o fato de conhecer permite que você entre em sua mente e tenha um ouvido muito aguçado sobre a direção de onde a música está indo. Onde quer ir, o que quer fazer. E acho que um verdadeiro compositor sempre pensa em coisas que ainda não foram descobertas. E só pode fazer isso intuitivamente, não intelectualmente. O intelecto só pode saber o que você já sabe. A intuição pode dar um salto em direção a coisas que você não conhece e torná-las conhecidas. (...) Sua primeira pergunta foi: 1- no início Lasser escreve: “os insights oferecidos neste livro vêm da combinação única de linhagens e filosofias musicais muito diferentes (...)” - Quais linhagens e filosofias seriam essas? Bem, essa é uma ótima pergunta! Então, acho que a razão pela qual pude escrever meu livro é porque tive a sorte de aprender duas tradições muito diferentes. Uma era a tradição de Nadia Boulanger, que é toda ou quase toda harmonia, essa harmonia é a arte de duplicar e espaçar. Para ouvir, a posição de um acorde, muda quando você dobra algo diferente, o efeito do que é diferente, qual registro e assim por diante. E essa foi sua grande glória. Esse é um lado. E do outro lado, quando eu estava na Colômbia, para o meu mestrado, conheci a professora Jacque Louis Monod. Dediquei este livro a ele. Jacque Monod era do mundo serial, completamente. (...) Então esses são os dois mundos. Com o Monod, trabalhamos a polifonia da música. O poder polifônico de notas conectadas e como você pode criar promessas (conexões) de longo alcance e cumprir e assim por diante. Fui eu que codifiquei um pouco mais a ideia sobre o que ele falava sobre a tensão produzida pelas vozes suspensas. E você libera a tensão movendo uma nota. Quando você vai a um registro, você está criando potencial, e então você realizará esse potencial (libera a tensão) movendo a nota para cima ou para baixo. E se você criar muitos registros, você cria muito potencial, portanto, muita energia. Então eu juntei esses dois, e tive sorte porque acho que meu ouvido é capaz de ouvir igualmente o tipo de beleza da harmonia e a maneira intrínseca que a harmonia realmente funciona em contraponto. Acho que essas são as duas tradições e filosofias sobre as quais falei. São filosofias realmente opostas: uma é tonal, tendo a ver com a beleza do som; o outro é muito conceitual e intelectual sobre o poder potencial de notas adjacentes. E também estudei modalidade com ele [Monod], muito! (...) Nossos exercícios foram nos modos reais: Dórico, Eólio, Frígio, Ionion, Lídio, Mixolídio e pronto! (...) Eu penso na potencialidade de cada nota em um modo, e isso é por causa de Jacque Monod. (...) Então eu acho que essas duas tradições foram tão valiosas para eu ouvir de maneiras diferentes. Eu ouço Bach e o explico de maneira modal quase o tempo



todo. Ele estava posicionado historicamente com um pé na modalidade e outro na tonalidade.

MF: Agora só para explicar um pouco do processo orgânico na música, o que isso significa para você?

PL: Eu sinto, com meu aprendizado adquirido dessas duas tradições, que se a música significa alguma coisa, ela tem que construir uma estrutura. Não como construir paredes, mas como crescer de uma planta, de uma semente. Da semente, cresce um talo, depois folhas, e fica maior e depois enraíza e tudo isso constrói uma árvore. Então eu acho que a música é como uma árvore. Cada célula está relacionada com o todo. Você tem folhas, galhos, tronco, raízes. E tudo isso é geneticamente uma árvore. Então você pode olhar para um compasso, você pode olhar para a peça inteira, e você verá a mesma genética. Assim como Motivo Contrapontístico da quinta de Beethoven, a ideia da segunda descendente, e a questão sutil da segunda ascendente entre o Mi-Fa, que se torna a luta mais importante da peça, quando ele [Beethoven] finalmente deixa Mi ir para o Fá, em vez de descer. Justifica porque o Scherzo é o segmento para o último movimento, porque é Fá – Fá – Fá – Fá – Fá – Mi natural, que ideia revolucionária! Fá – Mi bemol nos outros movimentos e agora Fá vai para Mi natural e não Mi bemol. Então você nunca realmente tem Fá - Mi bemol, durante toda a sinfonia. O único descendente é Fá – Mi natural. Sobre a estrutura final do Scherzo e início do quarto movimento. Então essa é uma estrutura orgânica, porque você a vê em cada momento e então você sai na estrutura final e a encontra. E a Nona Sinfonia é a mais incrível, certo? O Motivo de notas repetidas está presente absolutamente em todos os lugares!

MF: Sim, se você tirar as repetições a música não faz o menor sentido.

PL: Exatamente! E a estrutura do último movimento é uma manifestação da repetição de notas, por isso a parte do coral é tão emocionante quando chega, porque na verdade não está acontecendo nenhuma música nova. Está fazendo a Ode à Alegria do jeito que a ouvimos instrumentalmente. Pense em Beethoven encontrando uma solução de como trazer um coro para uma sinfonia, isso nunca

havia acontecido. É uma ideia brilhante, porque está repetindo o mesmo material, mas agora com palavras. Então a nota de repetição leva ao nível de estrutura, que é orgânico. Isso significa que você pode olhar para a grande estrutura, e você pode olhar para a pequena estrutura e todas elas refletem a mesma coisa.

MF: O que o título sugere? A Tapeçaria Espiral, de onde veio a ideia?

PL: A ideia de que a música se desenvolve no tempo, e o tempo é o tecido sobre o qual a música existe. E, portanto, cria uma textura ou tecido de notas em vez de uma estrutura de notas. Então a imagem de um tecido é porque quando você olha para a tapeçaria você vê fios vermelhos, fios amarelos, fios cor de rosa, fios coloridos, entrando e saindo para a frente e para trás. E eles não desaparecem quando estão atrás da tapeçaria. Você não os vê na frente, mas os vê se olhar na parte de trás da tapeçaria. Então eu digo o mesmo: uma nota vem à tona, um Dó agudo, e esse fio vai atrás da superfície da tapeçaria, dessa música, e depois volta, subindo ou descendo através de grau conjunto. E assim eles estão conectados, as notas de longa distância. Elas não são individuais, não fazem isso (representando vertical | | | | |) elas realmente fazem isso (representando horizontal UUUU). Elas às vezes vão atrás da superfície psicológica ou tapeçaria ou textura ou tela... há muitas maneiras de colocar a imagem. Na tapeçaria, ou seja, no tear, elas vão atrás, mas voltam, não são novas quando voltam. Estão relacionados a algo que aconteceu antes. Então, para esse fim, acho que a imagem de uma tapeçaria número 1 é uma bela imagem para a música. Porque é um pouco como dizer, uma tapeçaria que você olharia da esquerda para a direita e seguiria assim até o fim. E essa é a peça. No entanto, eu chamo isso de espiral porque não acho que a tapeçaria seja da esquerda para a direita na música, é da esquerda para a direita fisicamente quando olhamos para a tapeçaria. Mas na música está na verdade entre um círculo, então ele faz movimento espiral. Então, idealmente, você deve ter uma espiral que rola sobre si mesma, que avança no tempo, mas está voltando para os momentos críticos. E, portanto, espiral. É por isso que não é a tapeçaria cíclica, porque a vida nunca volta ao mesmo ponto, mas volta ao mesmo tipo de evento. Quarta-feira, quinta-feira, você sabe. Os dias da semana continuam voltando, então eles espiralam, não é a mesma segunda-feira, mas é uma segunda-feira. Então fazemos isso, ao longo das semanas, meses, anos. Então tudo que tem a ver com o tempo

para mim é espiral ou cíclico, não como um círculo, mas como uma espiral. Algo novo, mas algo velho. E eu acho o mesmo, então a estrutura da música é quando você volta para alguma coisa, não é a mesma coisa. Porque nunca pode ser a mesma coisa. Quando você ouve de novo, está ouvindo de novo. Sempre digo esse exemplo perfeito para meus alunos, digo: Se eu disser, gosto de gato. Eu gosto de um gato. OK. Eu gosto de um gato. Bem, nenhuma dessas três declarações para você foi a mesma. Porque a terceira vez que você estava se perguntando, por que ele está dizendo isso? De novo e de novo? Então, quando você ouve recapitulação ou um motivo que retorna, não é o mesmo motivo. E esse é o conceito de espiral. Então você junta os dois e para mim a música é uma tapeçaria de notas que estão conectadas, que quando desaparecem da superfície não desaparecem, apenas vão para o fundo. E eles voltam em registros, à superfície. E tudo isso está em espiral através do tempo.

MF: Por que você considera que nosso ouvido só pode se conectar por grau conjunto e não por salto?

PL: Bem, acho que [nosso ouvido] é tão antigo quanto a voz. A voz conecta notas como Dó – Ré – Mi – Fá – Sol – Fá – Mi – Ré – Dó (cantando). Já é mais esforço fazer Dó – Mi (cantar) Dó – Mi – Sol, Sol – Mi – Sol – Dó – Sol – Mi – Dó, é mais difícil pular notas vocalmente ou mesmo em um instrumento do que ir por grau conjunto. E eu acho que não há nenhuma razão comprovável além da linguagem, então eu acho que é uma coisa da linguagem.

MF: Ok. Então sobre HP (*Hanging Pitches*), CV (*Contrapuntal Voices*) e CM (*Contrapuntal Motive*) eu já tenho a explicação, só gostaria de saber se está bem usar o que a Chao escreveu sobre CM, que ela divide os Motivos em *Compositional* e *Contrapuntal*. No seu livro você não especifica que este é o Motivo Composicional e este é o Motivo Contrapontístico, e ela explica por algo que você disse durante uma aula que ela assistiu.

PL: Correto! Motivos Contrapontísticos não têm saltos neles, eles devem existir em Vozes Contrapontísticas.

MF: E são subcomposicionais...

PL: Sim, são subcomposicionais, você nunca os canta em casa. Você não canta a segunda descendente da quinta de Beethoven. Você não pensa na Nona de Beethoven como nada além de notas de repetição, mas assim seria o Ode à Alegria sem as notas de repetição (cantando sem repetir notas). Esse não é o Ode à Alegria. Assim, o Ode à Alegria é uma mistura, a mais próxima de uma que você chegará ao Motivo Contrapontístico realmente puro. É por isso que ele [Beethoven] fez isso. Porque na verdade a única coisa que identifica a melodia, é um Motivo Contrapontístico, a nota repetido. Isso é raro.

MF: E por que você nomeou Motivo Contrapontístico? Pergunto porque a tradução deste termo para o português seria “Motivo Contrapontístico”, e isso talvez possa evocar significados diferentes.

PL: Sim, eu sei. Mas não tenho denominação melhor..

MF: Não poderia ser algo como “estruturas subcomposicionais”?

PL: Bem, eu também os chamo de gestos de notas. E são gestos de notas. Eles têm que ser em grau conjunto, caso contrário, eles criam várias linhas, para mim. Portanto, o gesto de nota pode ser para baixo, para cima ou o mesmo. Então isso é tudo que você tem. Então, com duas notas você pode fazer Dó – Ré, Dó – Si, Dó – Dó. É isso. Com 3 notas você tem 9 opções. E cresce à medida que você vai para 4 e 5. Depois disso eu não acho que sejam Motivos Contrapontísticos, ou gestos de notas, pois fica muito longo. Os gestos devem ser pequenos tijolos, com os quais você constrói coisas maiores. Os tijolos em si não são originais.

MF: Por exemplo, na música de Adler, o tijolo seria a segunda menor descendente e um outro raro tijolo seria a segunda maior ascendente.

PL: Sim. Assim como quando você olha para um prédio, pode haver um motivo que surge de vez em quando. Como todos os tijolos vermelhos e de vez em quando um tijolo amarelo. Seria assim, alguns tijolos amarelos que aparecem.

MF: Ok. Então eu mostrei para vocês todas as coisas que eu fiz (análise). Então a melhor forma de mevidenciar graficamente [no papel] é colocar setas e cores, acho que fica bem.

PL: Sim, acho que sim. E também acho que você deveria ser flexível com ele [Adler] sobre a questão da oitava. Porque ele [Adler] estava pensando assim. Acho que ele estava pensando em classes de notas, não em juntar tudo no mesmo registro. Então eu acho que você pode fazer transferência de oitava para ele. Só acho isso triste porque acho que você ganha muito poder quando tem controle de registro. (...) Eu acho que existem maneiras que você pode aceitar. Para que seu ouvido possa conectar registros, não há notas adjacentes.

MF: E inversões de intervalo?

PL: Eu não acredito nisso. Acho que isso é intelectual. Acho que ninguém relaciona um intervalo de terça com um de sexta. Acho que uma sexta é uma sexta, tem um efeito diferente e um som diferente, e uma terça é uma terça. Eu acho que isso é ideia de música serial. Relacionar intervalos e dizer que a inversão de uma terça maior é uma sexta menor... pergunte a qualquer um, isso não tem relação! A ironia final é que uma tríade menor é a inversão de uma tríade maior. Sério? Seria assim: terça maior/terça menor e terça menor/terça maior. Mas toda a nossa linguagem se baseia no fato de que eles não têm nada a fazer um com o outro. Não estão relacionados! Têm um efeito diferente. Um acorde maior de primeira inversão soa mais menor, quando você toca Mi - Sol - Dó, soa menor porque achamos que é Mi - Sol - Si. Ou é aí que ele quer se estabilizar. Mas uma tríade menor, na primeira inversão, soa mais importante. Mi flat – Sol - Do, soa como deve cair para mi flat-sol-si flat, que é uma tríade maior. Portanto, quando você ouve uma tríade menor na primeira inversão, na verdade ela soa maior. Quando você ouve uma tríade maior na primeira inversão, ela soa mais menor. Assim, a inversão afeta a qualidade de um acorde.

MF: Ok. E como essa análise pode ajudar, ou contribuir para *performance*? Para um intérprete?

PL: Eu acho que principalmente para frasear, conectar notas. Eu sempre digo, apenas conhecê os Motivos não significa que você tem que expor a todo instante. Você não deveria. Motivos contrapontísticos não são feitos para serem ouvidos. Porque quem se importa com segundas descendentes [no caso do *Canto XVI*]? É o que você faz com eles, é como você os junta que faz a peça. Mas saber que eles estão lá, faz você interpretar. Eu sempre acho que deve ser intelectual e então quando você toca, isso vai se encaixar na intuição. Você não deveria estar pensando nas segundas menores, porque isso não ajuda. Mas saber que os pequenos tijolos são segundas menores, é como um mestre de obras, ele tem que saber fazer a construção. Aí você pode olhar e dizer: Ah! É um belo edifício! Mas ele sabe como combinou. E penso o mesmo para um artista. O *performer* deve saber essas coisas e isso vai entrar na sua intuição, e além disso eu acho importante ter consciência das longas distâncias, estar ciente das notas críticas, geralmente as mais agudas, acho que isso pode ser muito importante.

MF: Ok, acho que é isso. Obrigada! MUITÍSSIMO obrigada!

Apêndice C – Partitura do Canto XVI com dedilhados sugeridos pela autora

to Randolph Kelly

**CANTO XVI**  
for Solo Viola

Samuel Adler

*To Maria  
with best wishes and  
thanks*

Slowly, expressively, and freely ♩ = 54

\* Accidentals are valid through a "measure." These "measures" delineate the way the piece should be phrased.



2  
Viola

Fast and rhythmic  $\text{♩} = 112$

sub. *f*

sub. *p*      *mp*

*f*      *ff*

sub. *p*      *mf*

*f*



3  
Viola

The musical score for Viola consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *mf*, *f*, *ff*, *sub. p*, *sub. f*, *mp*, and *mf*. The score is written in a key signature with one flat and a 3/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

4  
Viola

The musical score for Viola, page 157, is composed of ten staves. The first staff is in treble clef and includes dynamic markings *f*, *sub. p*, *mf*, and *f*. The second staff is in bass clef with a *ff* marking. The third staff is in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The fifth staff is in treble clef with *f* and *ff* markings. The sixth staff is in bass clef. The seventh staff is in treble clef. The eighth staff is in bass clef. The ninth staff is in treble clef. The tenth staff is in bass clef. The score is filled with complex rhythmic patterns, including many triplets and slurs, and includes detailed fingering instructions throughout.

## ANEXOS

### Anexo A – Lista de Cantos

Lista dos *Cantos* de Samuel Adler escritos até 2020, especificando nome da obra, ano, duração, editor, estreia e gravação:

***Canto I For Trumpet*** (1970) [9:00].

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premier:* Allen Vizzuti; Rochester, NY; 1971

*Recording:* Albany Records (*first chairs*) Troy 306

***Canto II For Bass Trombone*** (1970) [8:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premier:* Thomas Everett; Buffalo; 1971

*Recording:* Albany Records (*First Chairs*) Troy 306

***Canto III For Violin*** (1976) [8:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premier:* Zvi Zeitlin; New York; 1977

*Recording:* Naxos #8.559743

***Canto IV For Alto Saxophone*** (1975) [7:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premier:* Donald Sinta; 1975

*Recording:* Albany Records (*First Chairs*) Troy 306

***Canto V*** (1968) *For Soprano, Flute, Violoncello and Piano* [10:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Comission:* for opening of *Interfaith Chapel*; University of Rochester; 1969

***Canto VI For Double Bass*** (1971) [5:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premier:* Bert Turetzky; Oberlin College; 1972

***Canto VI A - (Actually Canto VII) For Double Bass*** (2000) [5:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* J. B. Vandemark

*Recording:* Naxos #8.559743

***Canto VII For Tuba*** (1972) [8:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* Cherry Beauregard; Rochester, NY; 1973.

***Canto VIII For Piano*** (1973) [5:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* Bradford Gowen; Kennedy Center, Washington; 1973.

*Recording:* New World Records LPNW 304 called "Exultation"

***Canto IX For Timpani and Roto toms*** (1976) [10:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* John Beck; Eastman School of Music; 1978.

***Canto X For Violoncello*** (1979) [7:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* University of Alabama; 1980

*Recording:* Naxos #8.559743

***Canto XI For Horn*** (1984) [6:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* Verne Reynolds; Eastman School of Music; 1985

*Recording:* Albany Records (First Chairs) Troy 306

***Canto XII For Basson*** (1989) [10:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* Judith LeClair; 1991

*Recording:* Albany Records (First Chairs) Troy 306

***Canto XIII For Piccolo*** (1994) [6:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Commission:* Jan Gippo

*Recording:* Albany Records (First Chairs) Troy 306

***Canto XIV For Clarinet*** (1997) [12:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Commission:* Franklin Cohen

*Premiere:* Cleveland, OH; 1997

*Recording:* Albany Records (First Chairs) Troy 306

***Canto XV For English Horn*** (1997) [8:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* Thomas Stacy; New York, NY; 1998

*Recording:* Albany Records (First Chairs) Troy 306

***Canto XVI For Viola*** (2004) [6:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* Randolph Kelly; Pittsburg; 2004

*Recording:* Naxos Records #8.559743

***Canto XVII (Also known as Canto XVI A) For Double Bass*** (2000) [5:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* J.B.Vandemark

*Recording:* Naxos #8.559743

***Canto XVIII For Accordion*** (2009) [5:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Commission:* The American Accordion Association

*Premiere:* City University of New York; 2009.

***Canto XIX For Oboe*** (2009) [6:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* Jacqueline LeClair; Double Reed Convention, Oklahoma City; 2009



***Canto XX For Guitar*** (2010) [5:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* Ricardo Iznaola; *University of Denver*; 2010

*Recording:* Naxos #8.559743

***Canto XXI For Harp*** (2010) [6:00]

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Premiere:* June Han, harpa; *Bowdoin International Music Festival*; 2010

*Recording:* Naxos #8.559743

***Canto XXII For Euphonium*** (2015)

*Publisher:* Ludwig Music Masters-Kalmus

*Commission:* Christian Becher

*Premiere:* Christian Becher, Alemanha; 2016

***Canto XXIII For Bass Clarinet*** (2020) [6:00]

*Publisher:* Kaiser Music