

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

**A PERFORMANCE DE TÉCNICAS ESTENDIDAS A  
PARTIR DOS ESTUDOS *VIOLA SPACES* DE GARTH KNOX E  
SUA APLICABILIDADE NA *SEQUENZA VI* DE LUCIANO BERIO**

Martinêz Galimberti Nunes

BELO HORIZONTE  
2013

Martinêz Galimberti Nunes

**A PERFORMANCE DE TÉCNICAS ESTENDIDAS A  
PARTIR DOS ESTUDOS *VIOLA SPACES* DE GARTH KNOX E  
SUA APLICABILIDADE NA *SEQUENZA VI* DE LUCIANO BERIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música (Linha de Pesquisa: Performance Musical).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

BELO HORIZONTE  
ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG  
2013

972p

Nunes, Martinêz Galimberti.

A performance de técnicas estendidas a partir dos estudos *Viola spaces* de Garth Knox e sua aplicabilidade na *Sequenza VI* de Luciano Berio [manuscrito] / Martinêz Galimberti Nunes. – 2013.

101 f., enc.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e anexos.

Acompanha CD-ROM.

1. Performance (música). 2. Música para viola. 3. Knox, Garth. 4. Berio, Luciano. I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria inicialmente de agradecer meu orientador Prof. Carlos Aleixo dos Reis pelo incentivo e convívio no desenvolvimento desta pesquisa e pela sua grande dedicação pela música.

Minha família, meu pai e meu irmão, e minha esposa Claudine de Abreu Correa, que divide comigo todos os momentos da vida.

Agradeço a todos os músicos, professores e amigos com quem convivi durante o meu desenvolvimento musical, principalmente no processo desta pesquisa, que direta ou indiretamente estão sempre presentes nas minhas decisões.

## RESUMO

Escrito em 2009, os estudos contemporâneos *Viola Spaces*, do compositor e violista Garth Knox, surgem em resposta à lacuna didática no ensino de técnicas estendidas. Em sua nota de performance, o autor sugere que determinado trecho do estudo n. 5 *Rapid Repeat* “[...] é uma boa preparação para a *Sequenza VI* de Luciano Berio [...]”. Esta afirmação me motivou a desenvolver a presente pesquisa. Através de uma linha ascendente que inicia com a revisão da literatura a respeito do conceito, história e performance de técnicas estendidas, passa pela descrição dos estudos contemporâneos *Viola Spaces* e culmina na *Sequenza VI* de Luciano Berio onde é abordado seus aspectos estilísticos e técnico - interpretativos.

**Palavras-chave:** Técnicas estendidas. *Sequenza VI* – Luciano Berio. Performance. Viola. *Viola Spaces* - Garth Knox.

## ABSTRACT

Written in 2009, the contemporary studies *Viola Spaces*, from composer and violist Garth Knox, arise in response to the gap in didactic teaching extended techniques. In his performance note, the author suggests that certain portion of the study no. 5 Rapid Repeat "[...] is a good preparation for Luciano Berio *Sequenza VI* of [...]."This statement motivated me to develop this research. Through an ascending line that starts with a literature review on the concept, history and performance of extended techniques, passes through the description of contemporary studies *Viola Spaces* and culminates in the Berio *Sequenza VI* which is approached their stylistic and technical- interpretative aspects.

**Keywords:** Extended techniques. *Sequenza VI* - Luciano Berio. Performance. Viola. *Viola Spaces* - Garth Knox.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Arco MIDI mark4 construído por Jorgen Birikman em Steim, 2008.
- Figura 2 – John Rose com o MIDI Bow e o Sensorlab em 1989.
- Figura 3 – Posições do *sul tasto* e do *sul ponticello*.
- Figura 4 – Luciano Berio, Walter Trampler e Heinz Holliger.
- Figura 5 – *Time Instants A* da gravação 1.
- Figura 6 – *Time Instants A* da gravação 2.
- Figura 7 – *Time Instants B* da gravação 1.
- Figura 8 – *Time Instants B* da gravação 2.
- Figura 9 – Gráfico em BPM da gravação 2.
- Figura 10 – Gráfico da curva dinâmica do primeiro segundo da gravação 1.
- Figura 11 – Gráfico da curva dinâmica do primeiro segundo da gravação 2.
- Figura 12 – Representação das frequências da gravação 1.
- Figura 13 – Representação das frequências da gravação 2.
- Figura 14 – Análise espectral do Trecho B na gravação 1.
- Figura 15 – Análise espectral do Trecho B na gravação 2.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Períodos históricos no uso de técnicas estendidas (PADOVANI, 2011)

Tabela 2 – Tabela de problemas e soluções na *Sequenza VI*

Tabela 3 – Aspectos variáveis nos *tremolos*



## LISTA DE EXEMPLOS

- Exemplo 1 - Primeira indicação de *pizz.* e *legno battuto*, " *Harke, Harke*" de Tobias Hume ( 1569 - 1645 ).
- Exemplo 2 – *Third String Quartet* (1982-1984) Klaus K. Hübler (1956).
- Exemplo 3 – *Sequenza I*, exemplo de "obra aberta".
- Exemplo 4 – Trecho de "*ninna nanna di carini*".
- Exemplo 5 – Acordes de três sons em *tremolo* (6:1).
- Exemplo 6 – Acordes de quatro sons em *tremolo* (1:4).
- Exemplo 7 – Gesto melódico (1:8).
- Exemplo 8 – Gesto melódico em cordas duplas (6:9).
- Exemplo 9 – Início da *Sequenza VI* de Luciano Berio.
- Exemplo 10 – Monteverdi (1567-1643). *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Primeira indicação de *tremolo*.
- Exemplo 11 – *Viola Spaces n. 5 Rapid Repeat*.
- Exemplo 12 – *Rapid Repeat* – Movimentos que alternam o lugar do *tremolo*
- Exemplo 13 – IV Movimento *Sonata* op. 25 n. 1 de Paul Hindemith.
- Exemplo 14 – Acorde com extensão para trás com o primeiro dedo (5:9)
- Exemplo 15 – Acorde com extensão para frente com o quarto dedo (3:2)
- Exemplo 16 – Acorde com contração do primeiro dedo (3:3)
- Exemplo 17 – Acorde com contração do primeiro dedo (1:1)
- Exemplo 18 – Acorde com preparação ascendente (1:6)
- Exemplo 19 – Acorde com preparação descendente (1:4)
- Exemplo 20 – Acordes sem preparação (1:2)
- Exemplo 21 – Acordes sem preparação (2:2)
- Exemplo 22 – Acordes com nota comum (2:7)
- Exemplo 23 – Acordes sem nota comum (2:5)
- Exemplo 24 – Acordes paralelos em glissandos (5:10)
- Exemplo 25 – Início da *Sequenza VI* – Trecho "A" (1:1)
- Exemplo 26 – O signo \*) indica mínimos glissandos (6:5,6,7)

## ANEXOS

|  |    |
|--|----|
| Anexo 1 – Partitura da <i>Sequenza VI</i> de Luciano Berio (completa).....             | 74 |
| Anexo 2 – Partitura da <i>Sequenza VI</i> de Luciano Berio (sem gestos melódicos)..... | 80 |
| Anexo 3 – Partitura da <i>Sequenza VI</i> de Luciano Berio (sem <i>tremolos</i> )..... | 86 |
| Anexo 4 – Partitura do <i>Viola Spaces n. 5 Rapid Repeat (tremolo)</i> .....           | 92 |

# SUMÁRIO

|   |   |    |
|---|---|----|
| 1 | TÉCNICAS ESTENDIDAS.....  | 14 |
|   | 1.1 CLASSIFICAÇÕES DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS NOS INSTRUMENTOS DE CORDA .....                  | 19 |
|   | 1.2 PROBLEMAS DE EXECUÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA.....                                      | 22 |
|   | 1.2.1 Notação Musical de Técnicas Estendidas.....   | 23 |
|   | 1.2.2 Condicionamento Físico.....   | 25 |
|   | 1.3 VIOLA SPACES (2009) DE GARTH KNOX (1956-).....  | 27 |
|   | 1.3.1 Biografia.....  | 27 |
|   | 1.3.2 Estudos Contemporâneos <i>Viola Spaces</i> .....                                      | 29 |
| 2 | SEQUENZA VI (1967) DE LUCIANO BERIO (1925-2003).....  | 40 |
|   | 2.1 Biografia.....  | 40 |
|   | 2.2 ASPECTOS ESTILÍSTICOS.....  | 42 |
|   | 2.3 ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS .....  | 49 |
|   | 2.3.1 Problemas de performance relacionados à mão direita ....                              | 51 |
|   | 2.3.1.1 <i>Viola Spaces</i> n. 5 – <i>Rapid Repeat</i> de Garth Knox.....                   | 56 |
|   | 2.3.1.2 IV Movimento da <i>Sonata</i> op. 25 n. 1 (1922) de Paul Hindemith (1895-1963)..... | 58 |
|   | 2.3.3 Problemas técnicos de mão esquerda.....   | 60 |
|   | 3.4 ANÁLISES DE DUAS GRAVAÇÕES DA SEQUENZA VI PARA VIOLA SOLO DE LUCIANO BERIO .....        | 63 |
|   | 3.4.1 Análise do trecho “A” .....   | 64 |
|   | 3.4.2 Análise do trecho “B” .....   | 71 |
|   | CONCLUSÃO.....  | 74 |
|   | REFERÊNCIAS.....  | 76 |
|   | ANEXOS.....   | 81 |

## INTRODUÇÃO

A partir das novas tendências estéticas do início do século XX, renovou-se a necessidade da interpretação de técnicas estendidas,<sup>1</sup> tanto para os instrumentos tradicionais quanto para a voz. Entretanto, o estudo prático destes procedimentos técnicos é geralmente colocado em segundo plano pelos currículos acadêmicos. Escrito em 2009, os estudos contemporâneos *Viola Spaces*, do compositor e violista Garth Knox,<sup>2</sup> surge em resposta a esta lacuna da didática sobre técnicas estendidas. Em sua nota de performance, ele sugere que determinado trecho do estudo n. 5 *Rapid Repeat* [...] “é uma boa preparação para a *Sequenza VI* de Luciano Berio [...]”. Esta afirmação sugeriu alguns questionamentos que me motivaram a desenvolver esta pesquisa como, por exemplo: quais são as demandas que um intérprete precisa dominar para manter-se atualizado perante um repertório dinâmico como é o de Música Contemporânea? Além do estudo *Rapid Repeat*, de Garth Knox, o que mais me auxiliaria para construir uma boa interpretação da *Sequenza VI*? O estudo de técnicas estendidas pode auxiliar na execução de uma obra com técnica tradicional?

Esta pesquisa está embasada no paradigma de que o fazer musical e sua conceitualização discorre sobre vários conhecimentos necessários, tem a característica multidisciplinar que permite o diálogo com a Composição, Psicoacústica, Biomecânica e com a própria Interpretação Musical (GERLING, 2000). Além disso, tem como fundamentação o relato dos intérpretes de seus processos de aprendizado de uma obra: “A pesquisa em performance é fundamental na medida em que fornece os subsídios teóricos para sólidas interpretações” (GUERCHFELD, 1997, p. 47). Segundo a pianista e pesquisadora Luciana Cardassi “A área da Performance Musical necessita de maior empenho por parte dos intérpretes-pesquisadores no sentido de registrar

---

<sup>1</sup> “Técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora as possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (PADOVANI, 2011, p. 11).

<sup>2</sup> O compositor e violista Garth Knox escreveu, em 2009, uma série de estudos contemporâneos chamados *Viola Spaces*. Nesta série ele apresenta oito estudos nos quais aborda, em cada um, uma técnica estendida específica, como *sul tasto*, *microtons*, *glissandos* e *tremolos*.

as muitas horas de estudo no instrumento [...]” visto que, o ensino dos instrumentos musicais se dá, geralmente através de forma oral (CARDASSI, 2006, p. 44). Para compreender a relação entre o músico e seu instrumento Nohr (1997) destaca seis campos de pesquisa na área da performance: 1) O significado do instrumento na dinâmica entre pais – filhos (professor/aluno); 2) outros significados que o instrumento adquire no decorrer da vida musical; 3) a função psíquica do instrumento para o instrumentista; 4) a tríade – músico, instrumento e a música; 5) a maneira com que o músico lida com seu instrumento; 6) teorias subjetivas, motivação, histórias de vida, autobiografias (In: GERLING, 2000, p. 122). Sendo assim, podemos estabelecer que esta pesquisa enquadra-se em, pelo menos, dois dos campos destacados por Nohr, a “tríade – músico, instrumento e a música” e “a maneira que o músico lida com seu instrumento”.

Esta dissertação foi dividida em dois capítulos com suas subdivisões. O primeiro capítulo apresenta uma contextualização das técnicas estendidas por meio da revisão da literatura em relação à sua história, seu conceito e sua classificação. Aponta problemas de notação e performance da Música Contemporânea e descreve os estudos contemporâneos de Garth Knox de *Viola Spaces*. O segundo dedica-se a *Sequenza VI* (1967) de Luciano Berio (1925-2003). Subdividido em biografia, aspectos estilísticos e aspectos técnico-interpretativos. Nos aspectos estilísticos são apresentadas as características estéticas do compositor e sua relação com a viola; nos aspectos técnico-interpretativos são abordadas as questões relacionadas ao *tremolo* (mão direita) e às extensões e contrações nas escolhas dos dedilhados (mão esquerda). Aborda aspectos técnicos que podem ser aplicados em uma rotina de estudo que tenha como objetivo o aprendizado da *Sequenza VI* de Luciano Berio. Por fim, apresenta uma análise interpretativa de duas gravações da obra e compara os parâmetros de tempo (ritmo) e altura (frequência) em dois trechos específicos da composição de Berio.

# 1 TÉCNICAS ESTENDIDAS

Após as transformações estéticas e culturais do início do século XX, na Música inicia-se um progressivo afastamento da tradição clássico romântica, tanto no que diz respeito às técnicas de composição, quanto às técnicas de interpretação dos instrumentos e da voz. Após a Segunda Guerra Mundial, por volta da segunda metade do século XX, já podíamos contar com um número significativo de obras que se utilizam dos recursos sonoros chamados “técnicas estendidas”. Dois exemplos são o compositor polonês Krystof Penderewski (1933-), que se utilizou principalmente das técnicas estendidas de mão direita (*ponticello*, *sul tasto* e técnicas percussivas) em *Polymorphia* (1961) e *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960), e o compositor húngaro Gyorgy Ligeti (1923-2006), que se utilizou, principalmente, das técnicas estendidas de mão esquerda (microtons e utilização de sem *vibrato* e *molto vibrato*) em *Lontano* (1967) para orquestra e na *Sonata for solo viola* (1991-1994). Com o passar do tempo, cada vez mais pesquisadores se interessam pelo assunto, especialmente em pesquisas de performance musical em que a obra estudada se utiliza dessas técnicas. Inicialmente, mostrou-se necessária uma revisão da literatura sobre a tradução do termo em inglês “*extended techniques*”, seu conceito e história.

A tradução para o português do termo em inglês “*extended techniques*” aceita basicamente duas traduções, “técnicas expandidas” ou “técnicas estendidas”. Alguns autores traduzem como “técnicas expandidas”: Tokeshi (2005), Queiroz (2010), Pontes e Póvoas (2010), Almeida e Batista (2007), Branco (2006), Onofre e Alves (2010), Biaggi, Kubala e Tokeshi (2010) e Paulinyi (2010); outros traduzem como “técnicas estendidas”: Carinci, Oliveira e Ray (2010), Daldegan (2009), Freitas (2010), Stefan (2010) e Toffolo (2010), Padovani e Ferraz (2011).<sup>3</sup> Entretanto, a pesquisadora e contrabaixista Sonia Ray (2011) defende o uso de técnica estendida e afirma que o principal ponto de conflito acadêmico sobre o assunto se dá no momento em que buscam definir se “[...] ‘estendidas’ são ‘técnicas inovadoras’ ou ‘técnicas tradicionais

---

<sup>3</sup> STEFAN, 2012, p. 16.

que evoluíram' até se transformarem em uma nova técnica" (RAY, 2011, p. 16). Como esta pesquisa está direcionada às "técnicas tradicionais que evoluíram", escolheu-se, para fins deste estudo, o termo "técnica estendida", como sugere a autora citada.

O conceito de técnicas estendidas, contudo, não representa um consenso entre os autores e tem estado em constante transformação. Ela pode ser entendida como uma "técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora as possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural" (PADOVANI, 2011). Porém, o termo "não usual" na "maneira de se tocar um instrumento" mudou sensivelmente ao longo da história (TOFOLO, 2010), assim como o conceito de "técnica" não é fixo: está em constante transformação, pois mesmo a técnica tradicional é fruto de séculos de transformação.

A história das técnicas estendidas se confunde com a história da autonomia instrumental na música ocidental. Teve início por volta de 1580, na *Camerata Florentina*,<sup>4</sup> quando as experiências em recriar o drama grego, inventando assim a ópera, criaram a autonomia instrumental, ou seja, certos sons só podem ser produzidos por certos instrumentos. Inicia-se, assim, o interesse pelo desenvolvimento dos recursos sonoros instrumentais. Antes desse período, na Renascença, os instrumentos tinham a função de dobrar ou acompanhar a voz. No período barroco, compositores como Claudio Monteverdi (1567-1643) e Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) utilizavam técnicas estendidas com a intenção, sobretudo, de enfatizar o conteúdo dramático do texto, criando o ambiente sonoro que é sugerido pela obra. São o caso, por exemplo, dos sons de guerra, usado por Monteverdi em *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), ou o uso da *scordatura* nas *Sonatas do Rosário*, por Heinrich Biber, um dos pioneiros em escrever para violino solo, desenvolvendo o seu potencial polifônico. A primeira indicação de *pizzicato* e *legno battuto* é foi encontrada em "*Harke, Harke*" de Tobias Hume (1569-1645), ver exemplo 1 .

---

<sup>4</sup> *Camerata Florentina* foi grupo de nobres e músicos que se reuniam na casa do conde Giovanni de Bardi, em Florença (1573-87), para discutir poesia, música e ciências. Giulio Caccini, Vincenzo Galilei e Piero Strozzi eram alguns deles (GROVE, 1994 p. 159).

30

Arke, Harke

Play nine letters with your finger

your finger as before

FINIS

T. H.

Drum this with the backe of your Bow.

Exemplo 1 – Primeira indicação de *pizz.* e *legno battuto*, “Harke, Harke” de Tobias Hume (1569-1645).

No século XVIII as experiências sonoras desenvolvidas no barroco entraram em desuso. No período clássico, imperou um rigor racional que não aceitou as ornamentações barrocas, iniciando aí uma longa fase de desuso das técnicas estendidas. Entretanto, é também nesse período que a construção dos instrumentos chega no seu apogeu e muitas experiências inovadoras consolidaram as propriedades acústicas dos instrumentos que conhecemos até os dias de hoje (PADOVANI, 2011). No período romântico e pós-romântico, raramente aparece o uso de técnicas estendidas: somente alguns *col legno* e *sul ponticello* em algumas orquestrações de Hector Berlioz (1803-1869) e Gustav Mahler (1860-1911).

Os movimentos Dadaísta e Futurista, a utilização de objetos sonoros como, por exemplo, a máquina de escrever, composições como *Ballet Mechanique*, de George Antheil's (1900-1959), e *Parade*, de Erik Satie's (1866-1925), além da criação dos modelos de Música Eletroacústica, formaram a base para o desenvolvimento de uma revolução timbrística na música no início do século XX. Justamente durante esse contexto, surgiu um novo interesse por técnicas estendidas. Sendo assim, consideramos quatro fatores técnico-interpretativos e composicionais que resultaram em três aproximações estéticas que, apesar de não serem os únicos, foram responsáveis pela busca por ampliações na forma de tocar os instrumentos a partir do século XX.



1. Fatores técnico-interpretativos e composicionais:
  - a consideração do timbre como forma estrutural do discurso musical;
  - a proposição de obras musicais que se aproximem de outras artes, como a instalação e o *happening*,<sup>5</sup>
  - o desenvolvimento tecnológico que propicia a evolução do *live-electronics*;
  - a cooperação entre o compositor e o intérprete (TOFOLO, 2010).
  
2. Aproximações estéticas
  - Serial: herdada principalmente por Webern (1883-1945);
  - Sonora: música concreta de Pierre Schaefer (1910-1995);
  - Gestual/instrumental: surgiu da convergência das outras duas; tem em John Cage (1912-1992) seu principal representante.

A partir da segunda metade do século XX, três importantes compositores representam, respectivamente, as aproximações estéticas mencionadas: Luciano Berio (1925–2003), Brian Ferneyhough (1943), Helmut Lachenmann (1935).

A partir dos anos 1990, com a dissiminação dos computadores pessoais, um novo recurso surgiu no auxílio da experiência sonora (PADOVANI; FERRAZ, 2011). Em relação aos instrumentos de corda friccionada, na Música de Concerto destacam-se três períodos históricos na utilização de técnicas estendidas, conforme expõe o quadro a seguir.

---

<sup>5</sup> *Happening* “é uma forma de expressão nas Artes Visuais que, de certa maneira, apresenta características das Artes Cênicas. Neste tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Apesar de ser definida por alguns historiadores como um sinônimo de performance, o *happening* é diferente porque, além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador. Para o compositor John Cage, os *happenings* eram ‘eventos teatrais espontâneos e sem trama’ (CHILVERS, 1996, p. 584).

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| <b>Período da Música Antiga</b> | <p>Monteverdi (1567-1643) – primeira indicação de <i>tremolo</i>;</p> <p>Biber (1644–1704) – utilização de <i>scordatura</i> no violino;</p> <p>Tobias Hume (1569-1645) – primeiro a utilizar <i>pizzicato</i> e <i>legno battuto</i>.</p>  |
| <b>Era Moderna</b>              | <p>Início do século XX – Orquestras de ruído, movimentos Dadaísta e Futurista;</p> <p>Segundo Pós-Guerra – de origem serial (Anton Webern), sonora (Pierre Schaeffer) e gestual/instrumental (John Cage);</p> <p>Krystof Penderewski (1933-) – compositor polonês; importante principalmente em relação às técnicas de mão direita (<i>ponticello</i>, <i>sul tasto</i> e técnicas percussivas). <i>Polymorphia</i> (1961), <i>Threnody for the Victims of Hiroshima</i> (1960) são algumas obras em que o compositor se utiliza dessas técnicas.</p> <p>György Ligeti (1923-2006) – compositor húngaro, importante principalmente em relação à técnica de mão esquerda (microtons e utilização de sem <i>vibrato</i> e <i>molto vibrato</i>). Na <i>Sonata for solo viola</i> (1991-1994) o compositor se utiliza de microtons no primeiro movimento, chamado <i>Hora Lunga</i>.</p> |
| <b>Anos 1980 - 1990</b>         | <p>Amplificação, transformação dos instrumentos e sistemas interativos;</p> <p>Ambientes de programação: Max/MSP, Pure Data, Super Collider;</p> <p>Jorge Crumb (1929) – <i>Black Angels</i> (1970);</p> <p>Larry Polansky – <i>Here to Stay</i> (1983);</p> <p>John Adams – <i>John’s Book of Alleged Dances</i> (1994);</p>   |

Tabela 2 – Períodos históricos no uso de técnicas estendidas (PADOVANI, 2011)

Apesar de, atualmente, ser comum compositores fazerem uso de técnicas estendidas, a literatura referente à performance destas técnicas é escassa. Os pioneiros foram Bruno Bartolozzi em *New Sound for Woodwind* (1967) e Bertran Turetzky’s em *The Contemporary Contrabass* (1974). No Brasil, destaco dois pesquisadores na área da performance dos instrumentos de corda: Fábio Presgrave e Eliane Tokeshi. O primeiro fez uma pesquisa, que agora virou livro, sobre as técnicas estendidas no repertório brasileiro para violoncelo. Já a segunda, pesquisou a classificação e a investigação de recursos de técnicas estendidas para violino utilizado em obras por compositores brasileiros após 1950.

No caso específico da viola, em 1995, a Associação Norte Americana de Professores de Cordas encomendou a Samuel Rhodes, da Juilliard School, uma edição de estudos contemporâneos e solos para a viola. Esta edição inclui sete peças de Paul Hindemith, Betsy Jolas, Milton Babbitt, entre outros. No entanto, essas peças não são estudos no sentido estrito: nenhuma delas foi originalmente composta com uma finalidade pedagógica em mente. Além disso, são extremamente difíceis. Rhodes forneceu a cada peça até nove páginas de notas explicativas. Estes estudos contemporâneos e solos para a viola têm valor como uma antologia de Música Moderna para instrumentistas altamente avançados. Já o compositor e violista Garth Knox, objeto desta pesquisa escreveu e gravou uma série de estudos contemporâneos chamados *Viola Spaces* (2009), reconhecido trabalho que busca iniciar o intérprete na performance de técnicas estendidas.

## 1.1 CLASSIFICAÇÕES DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS NOS INSTRUMENTOS DE CORDA

Como referência para esta pesquisa em relação a classificação das técnicas estendidas, foi utilizado um catálogo de técnicas estendidas chamado de *The contemporary violin – extended performance techniques* (2001), de Patricia Strange e Allen Strange, apesar de ser escrito para violino é útil para qualquer instrumento de corda, e inclui amplificação, sistema MIDI e outras interfaces com o computador pessoal.

Por motivos práticos, classificamos aqui as técnicas estendidas em dois grupos. Um deles é de tradição instrumental, que nos remete a séculos de construção e a consolidação do idioma dos instrumentos, que pode ser subdividida em técnicas de mão direita (*ponticello*, *pizzicato*, *tremolo*) e técnicas de mão esquerda (*glissando*, *pizzicato* e *microtom*). Outro se utiliza do empréstimo de meios externos à tradição instrumental, tais como, principalmente: elementos vocais, teatralizações e interfaces com computadores pessoais.

## A) Tradição Instrumental

### 1. Técnicas de mão direita

Neste item podemos citar duas maneiras, a saber: com o arco ou sem o arco (*pizzicato* ou técnicas percussivas).

Nas técnicas com o arco, observa-se sete posições de geração de som:

- Posição intermediária entre cavalete e espelho, normal, *sul ponticello*, *sul tasto*, atrás do cavalete (*sub ponticello*), em baixo da corda, entre a mão esquerda e a cravelha, e no corpo do instrumento.

Além disso, pelo menos onze maneiras diferentes de produzir o som:

- normal (paralelo ao cavalete), movendo em ângulo com o cavalete (não paralelo), movendo em círculo, usando muita pressão, pouca pressão (flautado), *tremolo*, *arpeggio*, *battuto*, *col legno battuto*, *saltando*, *col legno tratto*.

Nas técnicas sem o arco, podemos usar praticamente todos os lugares de geração de som citados acima, porém em relação a maneira de produzir o som temos:

- usando a carne do dedo, a unha do dedo, uma combinação entre unha e carne do dedo, usando palhetas e técnicas percussivas como tapas e a utilização de baquetas.

### 2. Técnicas de mão esquerda

Podemos citar sete maneiras diferentes, a saber: *pizzicato*, ligaduras, *vibrato*, microtom, trinado, glissando, *arpeggio*.

A utilização de harmônicos envolve tanto questões de mão esquerda como de mão direita. Ainda dentro da tradição instrumental, podemos citar a alteração dos sistemas de afinação (natural ou justa, pitagórica ou expressiva, temperada ou microtonal), a utilização de *scordatura* e os diversos tipos de surdinas.

## B) Empréstimo de meios externos à tradição instrumental

Uso de teatralizações, *happenings*, elementos vocais, modificação dos instrumentos e dos arcos, amplificação, interfaces com computadores pessoais, sistema MIDI e Max/SP.

As pesquisas que envolvem um arco interativo com o sistema MIDI, que iniciou no STEIM (*Studio for Electro – Instrumental Music*), em Amsterdã, no ano de 1985 são uma das inovações mais interessantes. O primeiro protótipo de arco começou a ser usado em 1987. Desde então, houve três grandes desenvolvimentos e modificações no *design*; o arco MIDI construído por Jorgen Brinkman, possui dois poderosos sensores de pressão e dois acelerômetros com opções de programação (ver Figura 1). O desenvolvimento mais recente de arco interativo é o K-Bow.



Figura 1 – Arco MIDI Mark4 construído por Jorgen Birikman em Steim, 2008.<sup>6</sup>

As amplificações do arco podem ser ouvidas em *Tap Dance (with Fred Astaire)* do violinista Jon Rose (1951). Em 1989, em cooperação com o *New Music Festival “Inventionen”*, em Berlim, Rose dirigiu o primeiro *Relative Violin Festival*, evento em que participaram mais de 50 violinistas de todo o mundo.

Jon Rose concebe o arco como um único instrumento, preocupa-se com a conexão física promovida por estar “[...] tocando com o arco, não sendo monitorada por ele” (ROSE, 2010 p. 62).

---

<sup>6</sup> Figuras 1 e 2 retiradas de *The hyperstring project: the new dynamic of rogue counterpoint, s/d*, não paginado.

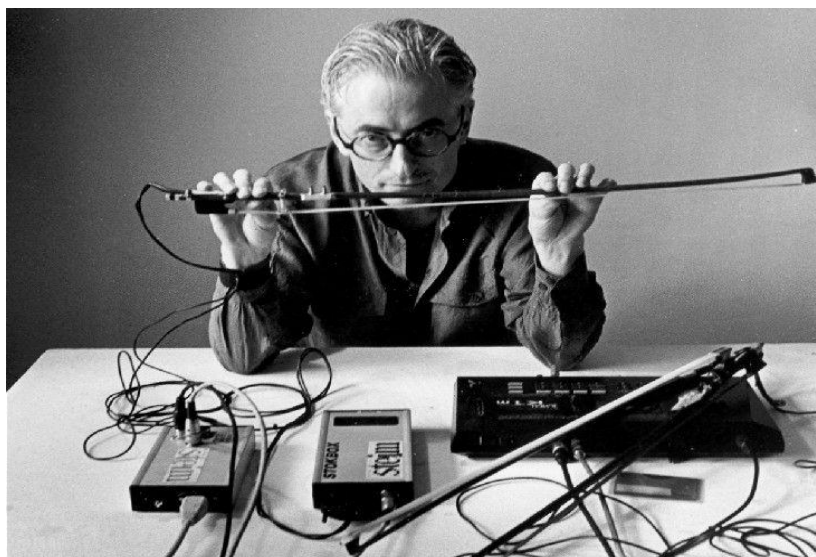


Figura 2 – John Rose com o MIDI Bow e o Sensorlab em 1989.

## 1.2 PROBLEMAS DE EXECUÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Em relação aos problemas de execução da Música Contemporânea, dois aspectos são relevantes: a grande diversidade de timbre e dinâmicas na mão direita e as exigências intervalares feitas sobre a mão esquerda. Existem outros problemas de performance inerentes à Música Contemporânea, como a complexidade rítmica ou o conteúdo musical, porém são problemas que afetam outros instrumentistas também, não só instrumentistas de corda (ZUKOFSKY,1993).

Na questão dos ritmos complexos, há um sério déficit na pedagogia para instrumentos de corda. Nossos estudos são compostos, em grande parte, de colcheias e semicolcheias, que podem ser muito úteis no desenvolvimento de técnica básica, porém deixa-nos totalmente despreparados para os balés de Igor Stravinsky, e muito menos para os quartetos de cordas de Elliott Carter por exemplo. No entanto, para percussionistas, é de fundamental importância um estudo apurado de ritmo. Nós, violistas e instrumentistas de corda em geral, podemos nos beneficiar de estudos para percussão, utilizando algumas notas e arcadas simples.

Além disto, observa-se grande dificuldade por parte do intérprete na decodificação da notação musical, principalmente em relação às técnicas

estendidas e no condicionamento físico, visto que geralmente na Música Contemporânea, temos que interpretar longas seções em extensões (mão esquerda) ou em *tremolos* (mão direita) como, por exemplo, é o caso da *Sequenza VI* que será explicado em detalhes no terceiro capítulo.

### 1.2.1 Notação Musical de Técnicas Estendidas

Tradicionalmente, a notação musical é vista como um código através do qual sons, ideias musicais ou indicações de performance são registrados sob forma de escrita. No decorrer dos séculos, a notação teria se transformado no sentido de produzir um registro cada vez mais preciso e detalhado da informação musical. Dois momentos na História da música ocidental são particularmente propícios a esta observação: os anos de 1400 e o período de 1950 a 1970 (GRIFFITHS, 1986). A medida que a composição se transforma, simultaneamente a notação também se transforma. Temos, assim, dois paradigmas: um tradicional, que considera a notação musical secundária, ou seja, ela se altera apenas para satisfazer as necessidades composicionais de expressão que o código anterior não dava conta; outro paradigma que emerge do próprio sistema de representação, que não é externo, mas sim resultado da interação do observador com este contínuo de possibilidades que é a escrita (ZAMPRONHA, 2000). Para Berio a notação musical é

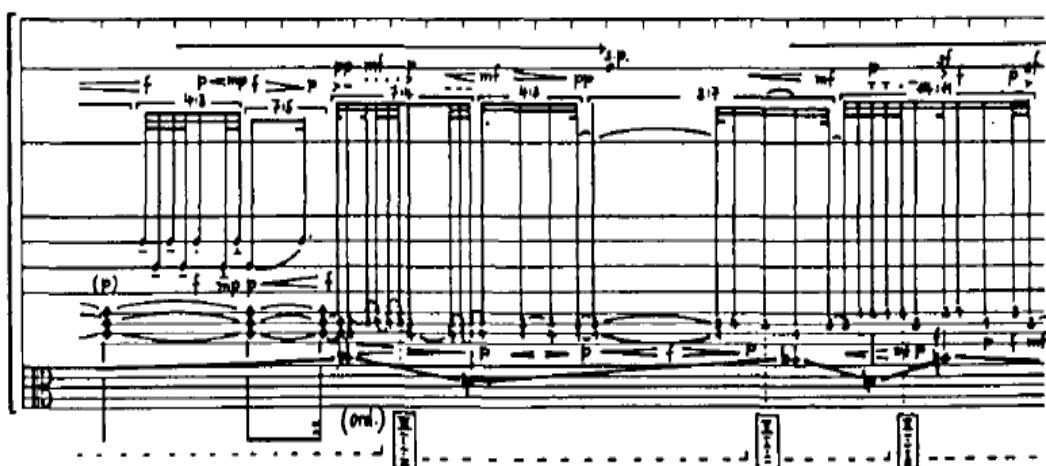
[...] inseparável das funções concretas que deve assumir. É um pouco como o timbre, que é o resultado de diversos fatores acústicos e musicais, e o reflexo da idéia e da necessidade musical. Quem cultiva uma notação autônoma tem grandes problemas com a música porque não entendeu que a notação musical deve prescrever os comportamentos específicos antes de descrever os resultados. (BERIO In: BUKHARDT, 2000, p. 55)

Um dos maiores paradoxos, em relação à notação musical de técnicas estendidas, ocorre principalmente na notação de microtons em que cada compositor se utiliza de signos distintos. Outra confusão, neste caso um mesmo signo com vários significados, ocorre, por exemplo, em notas com a cabeça em “X”: esta pode ter várias interpretações, tais como bater o dedo no

tampo do instrumento ou tocar atrás do cavalete. Sendo assim, cada compositor acaba por se valer de um sistema. Porém, com o objetivo de unificar, dentro do possível, signos e procedimentos que se tornaram recorrentes na década de 1960, Kurt Stone e Richard F. French iniciaram uma pesquisa junto a *Rockefeller Foudation* em Nova Iorque. Em 1970, como resultado da ampliação dessa pesquisa, foi criado o *New Musical Notation*.

Quando compositores de música erudita, a partir de 1950, começaram a explorar procedimentos acima dos conceitos tradicionais, a notação convencional se tornou insuficiente para expressar a interpretação da nova música e sua filosofia. (STONE, 1980, p. 16)

A dificuldade na fluência da leitura de técnicas estendidas se dá devido a grande quantidade de informações e a rápida mudança de uma técnica para a outra. A partitura pode ficar com muita informação de texto, dificultando a visualização e a sua interpretação. Nesses casos, me agrada a solução de compositores como Helmut Lachenmann (1935) e Klaus K. Hübler (1956-), que utilizam de uma mescla de notação tradicional e tablatura nas suas obras, facilitando a visualização das ideias musicais do compositor. Observamos no Exemplo 1 uma linha de tablatura para cada corda, uma linha *sul tasto* e a outra *ponticello* e na linha bem acima encontramos uma subdivisão de semicolcheias.



Exemplo 2 – *Third String Quartet* (1982-1984) Klaus K. Hübler (1956).



Depois de dominar o novo sistema de escrita proposto e com o hábito de interpretar Música Contemporânea, a leitura de técnicas estendidas se torna mais fluente. Para que isso aconteça, é muito importante que a pré-leitura seja bem feita. Entendo como pré-leitura o trabalho do intérprete de observar todas as informações da obra que, de uma maneira ou de outra, necessitam atenção especial. Como, por exemplo, relacionar cada novo código com o específico som desejado e solucionar ritmos complexos; conforme o caso, isso pode ser feito com ou sem o instrumento. O trabalho conjunto do intérprete com o compositor pode ser muito eficiente nesta fase do processo de aprendizado de uma obra nova. O sistema de notação de técnicas estendidas proposto por Garth Knox no *Viola Spaces*, com exceção talvez do sistema em microtons no qual as alterações com flechas podem confundir, é muito eficiente e ajuda o intérprete a conquistar fluência na leitura de peças que se utilizam de técnicas estendidas e pode servir, principalmente para compositores, como um verdadeiro catálogo.

### 1.2.2 Condicionamento Físico

Algumas músicas, especialmente a Contemporânea, coloca o intérprete em uma situação difícil de superar. Geralmente exigem uma abertura excessiva da mão ou alguns movimentos que exigem muito das possibilidades anatômicas e fisiológicas do intérprete. O desgaste físico talvez seja o maior problema a ser enfrentado pelos intérpretes na performance da Música Contemporânea, porém isso não é exclusividade deste tipo de música. É comprovado estatisticamente que grande parte dos músicos vive com dores crônicas, porém eles as ignoram por dois principais motivos: um seria do ponto de vista interno, pois nos protegemos da ideia de que estamos fazendo algo errado, visto que existe um envolvimento emocional no que fazemos; o outro seria do ponto de vista externo, que nos protege no trabalho, visto que o ambiente é muito competitivo e não nos permite fraquezas<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Disponível no Web site < <http://www.alexandertechnique.com/articles2/violinist/> >

Existem diversas escolas que aplicam inúmeros exercícios físicos que o intérprete pode praticar para construir uma resistência física apropriada para a performance. Peterson (1971) catalogou mais de quarenta, da técnica de Alexander ao Zen. Alexander, Feldenkrais e Mensedieck desenvolveram sistemas psicofísicos que ensinam como podemos ter controle consciente dos movimentos do nosso corpo. Esses sistemas abordam principalmente a respiração, a postura, o relaxamento e as específicas propriedades motoras da execução instrumental (BARRETT, 1996). Estas escolas criadas no Ocidente e no Oriente, apesar de terem a mesma abordagem ideológica, diferem em seus objetivos. Por um lado, os métodos criados nos países da Europa e nos Estados Unidos tendem a atingir objetivos específicos, tais como aumentar ou melhorar aspectos físicos particulares do indivíduo. Por outro, os métodos orientais empreendem uma perspectiva mais holística, considerando as partes espirituais, psicológicas e físicas para o bem-estar do corpo. Os exercícios que atualmente são mais usados por instrumentistas incluem os métodos tradicionais, como *Yoga* e *Tai chi*, ao lado de métodos mais recentes como Pilates e *Feldenkrais*.

O aquecimento, antes do início dos estudos, e o relaxamento, depois de terminá-lo, contribuem na prevenção de lesões, especialmente quando estamos sob-baixas temperaturas. Nessas condições ocorre a contração muscular, o que conseqüentemente diminui a nossa resistência, aumentando a fadiga. Os intérpretes são, cada vez mais, exigidos fisicamente devido a fatores como: modernas salas de concerto com pouca reverberação; arcos e cordas mais pesadas; demandas de compositores que apresentam problemas na performance de técnicas modernas. “Saúde é um estado de completo desenvolvimento físico, mental e bem-estar social e não apenas ausência de doença e enfermidade” (WORLD HEALTH ORGANIZATION, 1958)<sup>8</sup>.

Hoje em dia e com bastante frequência, encontramos pesquisas relacionadas à saúde do músico. *The Athletic Musician a guide to playing without pain*, de Barbara Paull e Christine Harrison (1997), tem uma abordagem que ajuda o músico a prevenir lesões, combina o ponto de vista do médico e do músico. Harrison é musicista e discute a magnitude do problema de lesões em

---

<sup>8</sup> Disponível no Web site < <http://www.alexandertechnique.com> >.

músicos com referência em estatísticas, considerando o impacto emocional e psicológico da lesão no músico. Paull é fisioterapeuta ortopédica e descreve, em linguagem simples, uma abordagem atlética das lesões nos músicos. Para eles, os músicos são como “atletas musicais de elite” e devem proteger-se de lesões, seguindo protocolos de treinamento do atletismo. Outro importante trabalho nesta linha de pesquisa é *What every musician needs to know about the body – the practical application of body mapping and the Alexander Technique to making music* (1998) de Barbara Conable (1922-). Este livro apresenta os princípios básicos da anatomia e da Técnica de Alexander, com ilustrações muito bem apresentadas. Serve como guia ao demonstrar as articulações e os músculos envolvidos na prática musical dos instrumentistas em geral. *Violaerobics – a technical work out for violists*, de Katrina Wreede,<sup>9</sup> é uma espécie de método didático que inclui exercícios de aquecimento e desaquecimento corporal específico para viola ou violino. A partir de modelos em escalas, arpejos, escalas cromáticas ou até mesmo excertos orquestrais e *riff's* de jazz, que auxiliam na integração da mente com o corpo, visto que buscam a fluência mecânica na prática específica de cada modelo. É precedido de uma grande explanação teórica que explica como devemos aplicar e estudar esse método, trazendo muitos conselhos úteis para o dia a dia do violista.

### 1.3 VIOLA SPACES (2009) DE GARTH KNOX (1956-)

#### 1.3.1 Biografia

Garth Knox nasceu na Irlanda, porém cresceu na Escócia. Era o mais novo entre quatro crianças, sendo que todas tocavam instrumentos de corda. Foi encorajado a tocar viola e rapidamente decidiu fazer dessa a sua carreira.

---

<sup>9</sup> Katrina Wreede é compositora, violista de jazz e membro do inovador Quarteto de Cordas *Turtle Island*. Seu mais recente trabalho gravado é *Add Viola and Stir*. Ela é membro fundadora do *John Adams Young Composer Program*, na *Crowden School*, e oferece seus workshops, *Composing Together* e *My Goldfish Died-Blues for Strings* para escolas e grupos de jovens a nível nacional.

Estudou no *Royal College of Music*, em Londres, com Fredrick Riddle, onde recebeu vários prêmios na viola e de Música de Câmara. Em 1983, foi convidado por Pierre Boulez para se tornar membro do *Ensemble Intercontemporain*, em Paris, onde teve a oportunidade de interpretar muitos solos e Música de Câmara em turnês e festivais internacionais (incluindo concertos dirigidos por Pierre Boulez). Em 1990, Garth Knox juntou-se ao *Quarteto de Cordas Arditti*, tocou em todas as grande salas de concerto do mundo, trabalhando em estreita colaboração com os principais compositores atuais, incluindo Ligeti, Berio, Cage, György Kurtág (1926-), Iannis Xenakis (1922-2001), Helmut Lachenmann (1935-), Morton Feldman (1926-1987) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007), no famoso *Quarteto Helicóptero*. Desde que deixou o *Quarteto*, em 1998, Garth Knox fez estreias de Hans Werner Henze (1926-2012) – a *Viola Sonata* é dedicada a ele –, Ligeti, Alfred Schnittke (1934-1998), Brian Ferneyhough (1943-), James Dillon (1950-), George Benjamin (1960-) e muitos outros. Também colabora regularmente em projetos de teatro e dança, além de escrever e realizar espectáculos para crianças e público jovem. A improvisação é também uma parte importante da sua atividade musical. Tem se apresentado com George Lewis (1952-), Steve Lacy (1934-2004), Joëlle Léandre (1951-), Dominique Pifarély (1957-), Bruno Chevillon (1959-), Beñat Achiary (1947-) e muitos outros. Na década passada, começou a escrever sua própria música, muito procurada no teatro, dança e cinema. Garth Knox também compõe peças de concerto e obras instrumentais. Começou recentemente a explorar as possibilidades da viola d'amore na Música Nova, com ou sem sons eletrônicos, e está no processo de criação de um novo repertório para esse instrumento. Seu CD *D'Amore* (EMI Nova série 1925) explora as características da Música Antiga e Nova na viola d'amore. O compositor agora vive em Paris, apresentando-se em recitais, concertos e Música de Câmara por toda a Europa, Estados Unidos e Japão. Seu CD solo com obras de Ligeti, Dusapin, Berio, Kurtág e outros (MO 782082) ganhou o cobiçado *Deutsche Schallplatten Preis* na Alemanha.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Biografia de Garth Knox: disponível em seu *web site* oficial.

### 1.3.2 Estudos Contemporâneos *Viola Spaces*

Os estudos *Viola Spaces* foram escritos em resposta a um grave problema de longa data no ensino da Música Contemporânea, especialmente os problemas relacionados à interpretação de técnicas estendidas na viola. Como coloca Knox, é natural que, quando confrontados com uma obra contemporânea, alguns alunos se quedem perplexos:

[...] a complexidade da notação, a estranha linguagem musical, e o caleidoscópio de efeitos especiais, todos geralmente empilhados em cima uns dos outros [...] sem uma abordagem sistemática para enfrentar tal complexidade, os alunos facilmente desanimam e podem abandonar a peça por considerarem muito difícil (KNOX, *In: Groh* 2009).

Em geral, esse desânimo pode gerar antipatia para com a Música Contemporânea. Os estudos contemporâneos *Viola Spaces* desvendam o problema, separando-o em seus elementos constituintes. Cada uma das suas oito peças curtas (ou “espaços”) apresentam uma técnica específica que tem suas possibilidades exploradas e ampliadas. São precedidas de uma explicação técnica, que não só fornece conselhos úteis em apenas alguns parágrafos, mas também introduz conceitos interessantes sobre a natureza do instrumento e a aplicação da técnica de modo geral. Além de sua utilidade como exercícios práticos e de ensino, *Viola Spaces* apresenta peças divertidas e atraentes. Grande parte de sua música tem um caráter atrevido de humor.

Nenhuma das técnicas expostas é particularmente nova: todas elas têm muitos anos de aplicabilidade e têm sido utilizadas por grandes compositores em importantes obras da literatura da viola. No entanto, quase nunca fazem parte da formação musical do instrumentista, que geralmente aprende a partir de uma breve explicação. Sendo assim, técnicas estendidas são consideradas “secundárias” ou até mesmo triviais e, como resultado, são interpretadas frequentemente de maneira descuidada ou mesmo incorreta. Alguns intérpretes de cordas, amargurados por experiências desagradáveis com a Música Moderna, desprezam a performance de técnicas estendidas como um todo.

Eu soube de um violinista que se recusou a tocar *col legno* depois de ter quebrado o seu arco durante uma performance da Threnody de Penderecki. Menos desculpável é um ex-colega meu que se recusou a tocar *sul ponticello* ou *sul tasto*, porque sentiu que “estragava” o som da viola, ele nem sequer possui uma surdina, pela mesma razão. E ainda os dois tiveram carreiras longas e bem-sucedidas como intérpretes orquestrais. Tais tacanhos músicos, sem apreciação para as capacidades expressivas e coloristas de seus instrumentos fazem um desserviço, não só para a música que tocam, mas a si mesmos. (GROH, 2009, p. 2)

A prática de técnicas estendidas promove desenvolvimento na técnica geral da viola. Interpretar um novo estilo de música tem a tendência de aprimorar os estilos que já dominamos. Essas técnicas são, de fato, essenciais para um domínio completo do instrumento. Assim, o *Viola Spaces* de Knox representa talvez o mais significativo avanço na pedagogia da viola nos últimos anos. Por isso, pode ser útil para analisar cada um dos estudos, concentrando-se sobre as técnicas que apresentam, os desafios que eles representam, e os benefícios práticos que oferecem ao violista.

A saber, *Viola Spaces* foi publicado em três volumes:

- Volume 1 – versões solo, disponíveis em vídeos; <sup>11</sup>
- Volume 2 – para duos, trios e quartetos de violas, gravadas no CD *Viola Spaces*;
- Volume 3 – conjunto de variações de *La Folia d'Espagna* de Marin Marais (1656-1728) para quatro violas, também gravado no CD *Viola Spaces*;

Marin Marais foi gambista solo na corte de Luís XIV por mais de 30 anos e prolífico compositor no seu instrumento. Algumas de suas obras foram transcritas para a viola, como, por exemplo, as *Danças francesas* com arranjo para viola e piano de L. T. Rowe e M. E. Aldis, e uma edição da Schirmer de *La Folia d'Espagna* para viola solo e orquestra de cordas. No arranjo de Knox, cada variação apresenta uma das técnicas estendidas utilizadas nos volumes anteriores ao *Viola Spaces*. Ele conseguiu combinar o estilo musical do século XVII e a técnica instrumental moderna, sem o menor traço de anacronismo estético. As variações *sul ponticello* e *sul tasto* imitam os timbres dos primeiros

---

<sup>11</sup> Vídeos disponíveis no Youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=AgQUc23rG1M>>.

instrumentos de corda, enquanto a variação *pizzicato* soa como uma consorte de alaúdes. Mesmo a variação com quartos de tom, provavelmente a técnica menos adaptável para a música barroca, transmite a sensação de um sistema antigo de afinação. “A variação que inclui os *tremolos* conclui a peça e brilha como uma luz através dos vitrais de uma catedral antes de um adensamento sonoro para um final glorioso” (GROH, 2009, tradução nossa)<sup>12</sup>. Segundo Garth Knox:

Intérpretes da Música Clássica podem estudar exercícios técnicos (escalas, arpejos etc.), confiantes no conhecimento de que esses padrões serão úteis para se tocar peças clássicas. Devido à extrema diversidade de estilos da Música Nova, frequentemente se tem um caso de construção de uma nova técnica para responder às demandas de uma nova peça. No entanto, existem técnicas recorrentes que podem ser estudadas, entre as chamadas “técnicas estendidas”. Eu tive a ideia de escrever uma série de peças que exploram essas técnicas. Cada peça (ou “espaço”) concentra-se em uma técnica específica, e existe uma versão solo, em duo ou em trio. As outras vezes usam as mesmas técnicas, mas de uma maneira mais simples. Desta forma, um instrumentista pode aprender uma técnica na parte mais simples e, em seguida, avançar para fazer o papel de solo. *Viola Spaces* é dedicado a Nobuko Imai e a equipe do festival *Viola Spaces* de Tóquio. (KNOX, 2009, tradução nossa)<sup>13</sup>

Segue-se uma breve explanação sobre as técnicas estendidas utilizadas pelos estudos contemporâneos *Viola Spaces*. Para tal, utilizei como referência as notas de performance do compositor e também o artigo “Space alive with music” de Paul Groh (2009).

#### N. 1: *Beside the bridge* (sul *ponticello* e atrás do cavalete)

Quando tocamos com o arco próximo do cavalete é produzido um timbre rico em harmônicos superiores. Existem várias maneiras de se interpretar o *ponticello*, dependendo da pressão, posição e velocidade do arco. Este estudo foca no controle, próximo ao cavalete, em notas longas e sustentadas, quiálteras e semicolcheias rápidas, mudanças de cordas e cordas duplas. O controle da velocidade do arco é utilizado em uma técnica que o autor chamou de “*irising*”, cujo aumento da velocidade do arco promove maior projeção de

---

<sup>12</sup>Disponível no *web* site oficial de Nigel Keay.

<sup>13</sup> Disponível no *web* site oficial de Garth Knox.

harmônicos superiores. Outra técnica utilizada no estudo é a de tocar atrás do cavalete, através de um *acelerando* escrito em semibreve seguido de mínima, semínima e colcheia o arco alterna entre tocar no cavalete e atrás do cavalete. O trinado em *sul ponticello* é usado no final e produz um timbre brilhante valorizado pelas cordas soltas.

Este estudo é muito útil no desenvolvimento do controle e da flexibilidade da mão direita; requer que tenhamos a mão estável e leve, pois a mínima rigidez pode fazer com que descontrole o arco. Pode, perfeitamente, ser aplicado em alunos iniciantes que precisam aprender a tocar com o arco paralelo ao cavalete, propiciando desenvolvimento dos conceitos básicos da técnica de arco.

## N. 2: *Ghosts* (*sul tasto* e corpo do instrumento)

Ao contrário do *sul ponticello*, o *sul tasto* retira os harmônicos superiores, gerando um timbre mais suave e com menos volume. Consiste em tocar com o arco sobre o espelho. No início do estudo, há uma indicação de tocar com o arco no corpo do instrumento (bico ou *corner*) notas em “X”. Esse local indicado pelo compositor ajuda a encontrarmos a posição exata do arco no espelho do instrumento. O som resultante da alternância do som do corpo (ruído branco), o Si bemol na corda Dó e sua simultaneidade nos remetem ao som de flautas de bambu e à cultura Zen. Nas posições altas, terceira e quinta posições, é quase impossível de não esbarrarmos com o arco nas outras cordas. Nesse caso, o compositor sugere que baixemos as cordas com os outros dedos, pois evita que as cordas não tocadas atrapalhem.

A prática do *sul tasto* promove leveza e firmeza da mão. Dominando os dois extremos do ponto de contato do arco, o violista descobre toda a gama de cores (timbre) existente na viola, enriquecendo de nuances sua interpretação. Este estudo tem poucas mudanças de posição e é sem *vibrato*; o intérprete poderá experimentar liberar a cabeça, tanto quanto possível, e suportar o peso da viola com a mão esquerda.



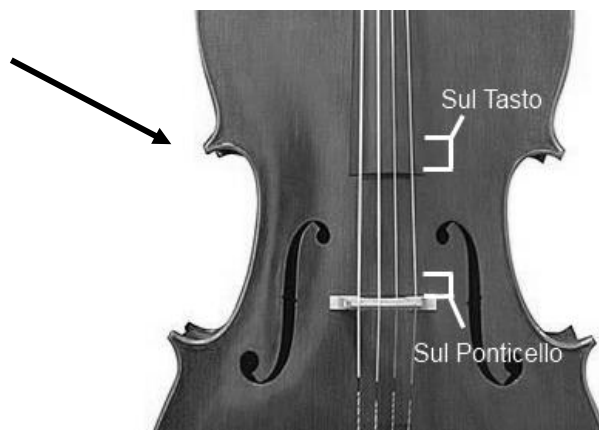


Figura 3 – Posições do *sul tasto* e do *sul ponticello*. A flecha indica o local (chamado de bico ou *corner*) onde é indicado para tocar com o arco no corpo do instrumento, conforme o estudo *Ghosts*.

### N. 3: *One finger* (glissando)

O glissando é uma parte integrante da técnica dos instrumentos de corda. Nas culturas musicais da China e da Índia, é muito usado principalmente como uma maneira de imitar a voz humana. Este é um recurso valioso que merece ser cultivado e praticado, tanto quanto qualquer outro. É interpretado escorregando-se um dedo entre as notas ao longo do espelho. O glissando ensina a mão esquerda a manter a fôrma em relação às cordas ao longo de todo o espelho do instrumento. É uma oportunidade para o violista observar o quanto de força é necessário para segurar o instrumento com a cabeça durante a utilização da técnica. Nos glissandos ascendentes, observa-se que não precisamos segurar o instrumento: podemos deixar o pescoço e a cabeça bem relaxados; porém, nos glissandos descendentes, precisamos segurar para o instrumento não andar junto com a mão. Sendo assim, é importante observar em quais direções o glissando gera resistência ou não, encontrando um movimento corporal que auxilie para que os dedos da mão esquerda tenham movimentos livres de tensões desnecessárias. Em compasso 6/8 lento, este estudo é bem melancólico e triste. Gradativamente, os intervalos vão aumentando de segunda menor para segunda maior, terça e assim por diante. Com uma alternativa bastante criativa para exercitar todos os dedos sem deixar de ser musical, o compositor utiliza uma sequência de quatro compassos para cada dedo, com exceção do quarto dedo que aparece apenas em um compasso, ver a primeira voz do exemplo 3. Praticar este estudo de forma

correta ajuda a mão esquerda a ficar mais leve e flexível, além de melhorar na afinação e nas mudanças de posição.

**One finger** Garth Knox

♩ = 68

sempre glissando

Viola 1  
whole phrase with first finger all with second finger

Viola 2

6 all with third finger cresc

12 fourth finger f

Exemplo 3 – Sequência de glissandos, alternando os dedos, início do estudo nº3 *One Finger* do *Viola Spaces* de Garth Knox, versão para duas violas. (compasso 1 – 15).

#### N. 4: *Nine fingers* (*pizzicato*)

*Pizzicato* é a técnica em que tocamos nas cordas com os dedos e não com o arco. Quando interpretado em longas seções, podemos largar o arco, como no caso de *Nine fingers*, que é todo em *pizzicato*. Walter Piston (1894-1976) em seu livro de orquestração (1955) fala que “a rapidez nas passagens em *pizzicato* é necessariamente limitada quando se toca com um dedo [...] alguns intérpretes usam o truque da alternância entre o primeiro e o segundo dedo” (p.25). Quando se domina a técnica de tocar alternando o primeiro e o segundo dedo, simplesmente dobramos o andamento em relação a tocar com apenas um dedo. O estudo *Nine fingers*, como o nome sugere, se utiliza de nove dedos para tocar em *pizzicato* e é excluído apenas o polegar da mão direita. Nos grupos de notas ligadas, articula-se apenas a primeira nota de cada ligadura, porém as outras notas devem se fazer audíveis “martelando”

com o dedo que baixa a corda e “puxando” com o dedo que está saindo da corda. De modo geral, essa articulação dos dedos da mão esquerda é um exercício muito benéfico para a técnica. Neste estudo, a viola soa como “uma centena de harpas ou mil guitarras de flamenco” (GROH, 2009, tradução nossa)<sup>14</sup>. À primeira vista, é uma peça realmente muito difícil de se interpretar, porém isolando os compassos e resolvendo-os um por um, temos a oportunidade de ter em nosso repertório uma peça muito divertida e boa de ouvir.

O domínio dessas técnicas de *pizzicato* tem várias consequências positivas: constroem a força e a independência (cordenação) dos movimentos dos dedos e torna-se pré-requisito para interpretar uma grande obra da literatura para viola solo. No segundo movimento da *Sonata para viola solo* (1937), de Paul Hindemith (1895-1963), há uma seção em *pizzicato* que geralmente é interpretada bem abaixo da indicação de andamento escrita. Com as técnicas utilizadas em *Nine fingers*, a Sonata pode ser interpretada com um andamento mais apropriado.

**4: pizzicato**  
**Nine fingers**

Garth Knox  
(2004)

The image shows a musical score for a piece titled "4: pizzicato" and "Nine fingers" by Garth Knox (2004). The score is in 2/4 time and starts at measure 72, marked "sempre pizzicato". It consists of three staves of music. The first staff begins with a *pp* dynamic and includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2) and a "sim" marking. The second staff continues with triplets and a "3" marking. The third staff starts with a *fz* dynamic and includes fingerings (2, 2, 2, 1) and a "3" marking.

Exemplo 4 – Início do estudo nº4 *Nine Fingers* do *Viola Spaces* de Garth Knox, os números nos círculos são da mão direita.

<sup>14</sup> Disponível no web site oficial de Nigel Keay.

#### N. 5: *Rapid Repeat (tremolo)*

É uma peça muito eficaz e satisfatória, pois apresenta uma variedade de possibilidades técnicas e expressivas no *tremolo*. Quando praticada corretamente, com um movimento econômico da mão e o braço do arco relaxado, traz benefícios para o arco, em geral, e constrói força física e resistência. A peça é realmente um exercício.

Este estudo é explicado em mais detalhes no terceiro capítulo desta dissertação, quando nos debruçamos sobre os aspectos interpretativos da *Sequenza VI* de Luciano Berio.

#### N. 6: *Harmonic horizon* (harmônicos)

O som de qualquer nota musical é a combinação complexa de “sons parciais”; entende-se por “espectro” o conjunto destes “sons parciais”, ordenados a partir de um som fundamental. Nos instrumentos de corda, podemos obter sons parciais tocando levemente com a mão esquerda em pontos específicos ao longo da corda; estes sons são chamados de “harmônicos”. Para se produzir harmônicos limpos, sem ruído, é necessário que o intérprete utilize o arco de maneira rápida, leve e próxima do cavalete. No início de *Harmonic horizon*, nos dois primeiros sistemas, observam-se os mesmos resultados sonoros em posições diferentes na corda; isso ensina o intérprete a pensar sobre qual posição é a mais adequada para se produzir o harmônico necessário.

Em relação a notação musical dos harmônicos, Garth Knox foi muito claro, ele utiliza dois pentagramas como uma partitura de piano; no pentagrama superior é escrito o que soa, e no pentagrama inferior é escrito o local onde deve ser produzido o harmônico (como uma espécie de tablatura). No agudo, na posição do fim do espelho, é aconselhável que o intérprete tire o contato do polegar da mão esquerda com o instrumento; isso relaxa a mão e, por consequência, todo o braço. Este estudo é claramente dividido em quatro seções caracterizadas pelas alterações de andamento. A primeira seção é melódica, a segunda se utiliza de glissandos em harmônicos, a terceira é polifônica e utiliza-se de cordas duplas, e a última seção é a mais rápida e virtuosística com grupos de semicolcheias em arroubos ascendentes.

Provavelmente, é o estudo mais difícil de se interpretar, mas, com certeza, o seu preparo, mesmo que alguns compassos separados, constrói um som sólido na viola, pois, ao agregar harmônicos, sua capacidade de resposta aumenta e, por consequência, aumenta também sua ressonância e enriquece o som do instrumento. “Instrumentos de corda, muitas vezes melhoram com a idade, mas isso não é um processo orgânico, temos que fazer acontecer” (GROH, 2009, tradução nossa)<sup>15</sup>.

#### N. 7: *In between* (microtons)

Microtons são os pequenos intervalos entre um semitom. Ocorrem naturalmente na série harmônica; o décimo primeiro harmônico, por exemplo, é quase exatamente um quarto de tom acima do quarto grau da escala. São encontrados com frequência em uma variedades de estilos como, por exemplo, nas canções folclóricas e no jazz. Os instrumentos de corda são perfeitamente capazes de tocar microtons. Uma corda não é naturalmente dividida em semitons, é, na verdade, um *continuum*, como uma linha euclidiana que compreende um número infinito de pontos. O primeiro passo, para dividirmos os microtons corretamente, é acostumar o ouvido com o novo sistema intervalar. Geralmente, os compositores usam sistemas com certa lógica que pode ser detectado pelo intérprete. Localizado este sistema, o intérprete pode aplicar métodos tradicionais para acostumar o dedo. Escalas e estudos compõem a espinha dorsal na pedagogia dos instrumentos de cordas e, para a afinação de microtons ou qualquer outra técnica estendida, isto não deve ser diferente (DOMINIC, 2010, p. 27). “[...] eu adaptei alguns dos exercícios de Schradieck com quartos de tom [...]” (GROH, 2009, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Em *In between*, o compositor divide o semitom em quartos de tom, desconsiderando oitavos e dezesseis avos de tom. Inicia com o intervalo de terça menor entre o primeiro e terceiro dedos. O segundo dedo alterna entre ficar junto com o terceiro ou junto com o primeiro, até encontrar o lugar do quarto de tom. Ou seja, divide um intervalo composto por um número ímpar de semitons; o quarto de tom fica exatamente no meio. Um quarto de tom é o lugar mais indicado para começar a se familiarizar com a afinação microtonal.

---

<sup>15</sup> Disponível no *web* site oficial de Nigel Keay

<sup>16</sup> Disponível no *web* site oficial de Nigel Keay

Knox escreve: “A primeira coisa a aprender é como soa um quarto de tom, então podemos imaginar o som antes de ser tocado” (2009). Esta é a chave para uma boa afinação. Um músico que consegue ouvir e tocar microtons pode conduzir naturalmente uma melhora da sua afinação geral.

#### N. 8: *Up, down, sideways, round* (arcadas circulares)

Todos os instrumentistas de corda aprendem a mover o arco firmemente em linha reta, perpendicular à corda e paralelo ao cavalete. Ao contrário deste princípio técnico, *Up, down, sideways, round* explora outras dimensões na técnica de arco, como, por exemplo, a vertical, a lateral e a circular. A arcada vertical é utilizada no início do estudo e consiste em bater na corda e atrás do cavalete. É uma técnica percussiva que funciona muito bem com cordas duplas e triplas. Knox utiliza três tipos de arcadas laterais. O primeiro é o efeito *pan-pipes*: é uma arcada vertical como a anterior, porém um pouco *ponticello* e com um pouco de movimento lateral para simular o timbre característico da flauta de *pan*. *Spazzolato* ("escovado") significa escovar o arco lateralmente ao longo da corda, oscilando rapidamente entre *tasto* e *ponticello*. Tem sido frequentemente utilizado pelo compositor italiano Salvatore Sciarrino, por exemplo, em *Tre notturni brillanti* (1974-75) para solo de viola. E a terceira arcada lateral é a circular e consiste em desenhar pequenos círculos na corda: o arco move-se do *sul tastò* para o *sul ponticello* com apenas um mínimo de movimento horizontal. Todas essas técnicas são combinadas com o *col legno* a partir da segunda metade da peça. O clímax é alcançado com o “efeito helicóptero”, uma combinação de *spazzolato* e “circular” em fortíssimo tocado no talão: o arco bate vigorosamente como as pás do rotor de um helicóptero, ver exemplo 5. É um efeito impressionante tanto visualmente como musicalmente.

The image shows a musical score for Viola Spaces, Example 5, consisting of four staves. The first staff (measures 59-63) features techniques like 'spazz', 'circ', 'spazz', 'circ-legno', 'spazz-legno', and 'ricochet'. The second staff (measures 64-66) includes 'pan pipe', 'ricochet', 'vertical-legno', 'gett', 'gett-legno', and 'circ-legno'. The third staff (measures 67-69) shows 'gett', 'gett-legno', 'circ', 'circ-legno', and a 'helicopter' section. The fourth staff (measures 70-72) includes 'rall', 'circular trem', and 'vertical ricochet'. The score is marked with dynamics like *ff* and *pp*, and includes various articulation marks and slurs.

Exemplo 5 – Parte final do estudo nº 8 *Up,down, sideways, round* do *Viola Spaces* de Garth Knox. Demonstra a alternância de arcadas horizontais e verticais.

As técnicas de arco utilizadas neste estudo, pelo aumento da força e da flexibilidade na mão direita, geram maior controle do arco. É também um excelente exercício para interpretarmos o *col legno*, uma técnica que muitas vezes é negligenciada mesmo por orquestras profissionais.

Os estudos contemporâneos *Viola Spaces* são uma porta de entrada para novos mundos sonoros, o que é muito bom para violistas e compositores que se interessam em expandir seu vocabulário musical. Cada estudo tem grande aplicabilidade técnica em diversas peças, contemporânea ou não, porém serve apenas como uma introdução à determinada técnica. Com o objetivo de criar um processo de aprendizado da *Sequenza VI*, relaciono os *tremolos*<sup>17</sup> do estudo *Rapid Repeat*, de Garth Knox, e de como este pode auxiliar no preparo da *Sequenza VI* de Luciano Berio.

<sup>17</sup> *Tremolo* é a “rápida reiteração de uma nota ou acorde sem considerar os valores de tempo mensurados” (GROVE, 1994, p.959).

## 2 SEQUENZA VI (1967) DE LUCIANO BERIO (1925-2003)

*La mia furia capricciosa era un tranquillo e pallido, il mio canto sarà il tuo silenzio molto lento* (SANGUINETI, 1994-1995) <sup>18</sup>

### 2.1 Biografia

Luciano Berio nasceu na cidade de Oneglia, na Itália, em 1925. Oneglia (hoje Imperia) fica na região da Ligúria, próximo à fronteira com a França. Tanto seu pai como seu avô eram compositores e o iniciaram na educação musical. Em 1945, mudou-se para Milão, onde entrou no *Conservatório Giuseppe Verdi* e estudou contraponto com Giulio Paribeni (1881-1964), composição com Giorgio Ghedini (1892-1965) e regência orquestral com Carlo Maria Giulini (1914-2005). Em 1952, participou dos cursos ministrados por Luigi Dallapiccola (1904-1975) em Tanglewood nos Estados Unidos. Desde o início dos anos 1950, Berio se tornou um expoente da nova geração da vanguarda musical. É considerado como uma das quatro principais figuras da geração pós-weberniana de Música Contemporânea, ao lado de nomes como Pierre Boulez (1925-), Henri Pousseur (1929-2009) e Karlheinz Stockhausen. São do período de 1950 as composições *Cinque Variazioni* (1952-1953), *Música de Câmara* (1953), *Nones* (1954) e *Serenata* (1957). Em 1954, juntamente com o compositor Bruno Maderna (1920-1973) criou o primeiro estúdio de música eletrônica na sede da *Radiotelevisione Italiana* (RAI) em Milão. Aqui, ele foi capaz de experimentar a interação de instrumentos acústicos e sons produzidos eletronicamente em peças como *Momenti* (1957) e *Différences* (1958-59) e explorar novas relações entre sons e palavras em *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) e *Visage* (1961). Foi em Milão que Berio conheceu a *mezzo soprano* norte-americana Cathy Berberian (1925-1983), com quem o

---

<sup>18</sup> Edoardo Sanguineti (1930-2010) e Luciano Berio trabalharam juntos no início dos anos 1960. Deste encontro resultaram obras como *Epifanie* (1959-1961), *Laborintus II* (1963-1965) e *A-Ronne* (1974-1975). O poeta escreveu uma série de versos para cada uma das *Sequenzas* entre os anos de 1994 e 1995. Ele apresentou para seu colega compositor com as seguintes palavras “*Incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum secundum lucianum*”. (“Aqui começa a sequência de sequências, que é a música da música segundo Luciano”). Em uma execução, cada verso pode ser recitado antes da respectiva *Sequenza*. (CONDE, 2012, tradução nossa, p. 3).



compositor teve muitos anos de profícua parceria musical. Sua investigação dos recursos expressivos da voz feminina, solicitado pela voz de Cathy, continuaram em *Epifanie* (1959-1960), *Circles* (1960) e *Sequenza III* para voz (1965). A dimensão dramática destas obras vocais foi utilizada e refinada em seus primeiros trabalhos para o teatro, como *Allez-Hop* (1952-1959) com texto de Ítalo Calvino (1923-1985), *Passaggio* (1962) e *Laborintus II* (1965), ambas com textos de Sanguineti.

Durante a década de 60, a carreira de Berio deslocou-se da Europa para os Estados Unidos. Retorna a Tanglewood, como compositor residente, e em 1962, a convite de Darius Milhaud, assume uma cátedra no Mills College, em Oakland, na Califórnia. Em 1965, começa suas atividades didáticas na Juilliard School de Nova Iorque, onde funda o Juilliard Ensemble, um grupo especialmente dedicado à execução de música contemporânea. No mesmo ano casa-se com a filósofa Susan Oyama, da qual se divorciará em 1971. Nesta época, Steve Reich e Louis Andriessen são alguns de seus alunos. Talvez a sua obra mais importante desse período seja a *Sinfonia* (1968-69), para oito vozes e grande orquestra, que foi comissionada por Leonard Bernstein (1918-1990) e a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque. Em 1958, com *Sequenza I* para flauta solo, ele começou uma produção que explora o potencial idiomático dos instrumentos em peças solo. Produziu quatorze *Sequenzas* sendo a última para violoncelo, que foi concluída entre 2002 e 2003. A pesquisa musical de Berio é caracterizada pelo equilíbrio entre a consciência viva da tradição e a propensão a experimentar novas formas de comunicação musical.

Em suas diversas fases criativas, invariavelmente o compositor tentou relacionar a música aos vários campos do conhecimento: poesia, teatro, linguística, antropologia e arquitetura. Seu interesse pelas múltiplas expressões da musicalidade humana levou-o a voltar para vários repertórios da tradição oral em canções populares como, *Questo vuol dire che...* (1968) e *Voci* (1984). Ele explorou o vasto patrimônio da música ocidental em suas adaptações de Monteverdi: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, Bach: *Contrapunctus XIX*, Boccherini *Ritirata notturna di Madrid*, Mozart: *Vor, während, nach Zaide*, Schubert: *Rendering*, Brahms: (op. 120 n. 1), *Sonata para clarinete ou viola e piano*, orquestração comissionada pela *Los Angeles Philharmonic Orchestra* e

teve sua estreia em 1986. Outro aspecto fundamental na poética de Berio são seus trabalhos que envolvem a relação do teatro e a música. Após os trabalhos da primeira fase, nos anos 1950 e 1960 ele concebeu sua primeira “ação musical” organizada em três atos com textos que ele mesmo escreveu, *Opera* (1969-70/1977), foi seguida por *La vera storia* (1977-79), *Un re in ascolto* (1979-83) com textos de Ítalo Calvino, Friedrich Gotter (1746-1797), Wystan Hugh Auden (1907-1973) e Luciano Berio, *Outis* (1992-96) com textos de Dario Del Corno, e *Cronaca del Luogo* (1997-1999), com texto de Talia Pecker e Berio. Um lugar especial foi ocupado por *A-Ronne* (1974-1975), um documentário de rádio para cinco atores (versão de 1975 para oito vozes), com um texto de Sanguineti.<sup>19</sup> De 1974 a 1980, dirigiu o Departamento de Eletroacústica do *Institut de Recherches et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), em Paris; em 1987, fundou o *Centro Tempo Reale* em Florença. Foi ganhador de inúmeros prêmios internacionais como o *Leone d'Oro alla Carriera*, Bienal de Veneza e o *Premio imperial for the Artes*, no Japão, além de quatro títulos honoríficos, da *City University*, de Londres e das Universidades de Siena, Torino e Bologna. A partir de 2000, foi presidente da *Accademia di Santa Cecilia*, em Roma, onde, sob sua supervisão, em 2002, foi inaugurado o novo *Auditório Parco della Musica*. O compositor passou seus últimos anos de vida na Toscana, onde faleceu em maio de 2003 (OSMOND-SMITH, 1991).

## 2.2 ASPECTOS ESTILÍSTICOS

As composições de Berio guardam em si um inesgotável poço de informações, minuciosamente costuradas em uma trama polimorfa e multigestual, suscetível a subseqüentes “releituras” por parte dos ouvintes. Detalhes submersos emergem face à aparente obviedade do já percebido, em uma constante redescoberta (MENEZES, 2006). O compositor se interessa pela elaboração criativa a partir de uma ampla gama de disciplinas, que de uma forma ou outra sugeriram novos rumos no seu trabalho, como por exemplo, a fonética, a antropologia estrutural, a etnomusicologia, a

---

<sup>19</sup> Biografia de Luciano Berio: disponível em seu web site oficial.

eletroacústica e a pesquisa das tradições experimentais da literatura e do teatro (OSMOND-SMITH, 1991).

Pode nos remeter a uma verdadeira síntese de toda a História da Música em uma mesma obra, como é o caso de *Sinfonia* (1968) e *Coro* (1976). Autor de dezenas de obras que abrangem as mais distintas categorias, da música para teatro à sinfônica, passa por praticamente todas as formações camerísticas. É importante destacar: a sua exuberância sonora de cunho monteverdiano; a direcionalidade fenomenológica de seu discurso formal; sua visão profética na constituição de obras nas quais uma determinada entidade harmônica assume o papel de “guia da escuta” e alicerce estrutural do todo; seu conceito de “gesto musical”; e sua prolífica e diversificada pesquisa das possibilidades da expressão vocal (MENEZES, 2006).

[...] compositor italiano que combina uma imaginação inovadora e profundidade analítica com um sentimento ricamente sensual para o som e a forma [...] Um excelente compositor orquestral e vocal que foi talvez mais comentado por seus trabalhos para voz [...] extraiu da ópera italiana (especialmente Monteverdi e Verdi), do século XX o modernismo (especialmente Stravinsky), da música popular (os Beatles, jazz), dos grandes sinfonistas românticos (Schubert, Brahms, Mahler) e das canções folclóricas de todo o mundo. Disto vieram modelos de composições originais, arranjos, ou obras que não eram nem inteiramente novas nem inteiramente antigas, ele trabalha com tópicos do velho que podem ser combinados com novas vertentes. Mesmo quando sua música é aparentemente original, que transmite uma homenagem ao passado, para ele escrever uma ópera, um concerto, um quarteto de cordas ou uma peça para clarinete solo era contribuir para uma tradição, o que não significa seguir as formas tradicionais; em vez disso a peça surge e desenvolve-se como se tratasse de uma memória, evocando texturas e situações do passado. (GRIFFITHS, 2013).<sup>20</sup>

Luciano Berio não se interessa por expor seu conhecimento técnico em um nível meramente superficial: para ser interpretado de uma maneira compreensiva requer virtuosismo técnico e intelectual. Demonstra a união decisiva entre a ideia composicional e o intérprete (CONDE, 2012). O diálogo necessário entre intérprete e seu instrumento foi definido por Berio no contexto de suas *Sequenzas*.

Os melhores intérpretes de nosso tempo – modernos em inteligência, sensibilidade e técnica – são aqueles capazes de atuar dentro de

---

<sup>20</sup> Disponível no *web* site do New York Times.

uma grande perspectiva histórica e de resolver as tensões entre as demandas criativas do passado e do presente, utilizando seus instrumentos como meios de investigação e expressão. (BERIO, 1981, p. 77)

O conceito de “gesto” na música de Berio é importante que se entenda. Em seus escritos, ele destaca que

[...] a noção de gesto musical está interligada a aspectos como o virtuosismo, presentes na prática instrumental e a teatralidade, produzida por uma relação entre o corpo físico do instrumentista e o corpo sonoro gerado pelas ações do mesmo. Para ele os gestos são jogos de representação e significação, que ocorrem em função das convenções históricas e culturais. Não podemos defini-los apenas como formas de expressão, mas como toda a pluralidade de relações com seus componentes e suas circunstâncias externas. Desta forma, “não inventamos um gesto”, apenas o atualizamos (CASTELLANI, 2010, p. 2).

Outro conceito na estética do compositor é o conceito de “obra aberta”, conceito definido por Umberto Eco (1932-) em seu livro de mesmo nome. Ainda nos anos 50 o compositor conheceu Umberto Eco, que o introduziu na teoria linguística de Ferdinand de Saussure (1857-1913), e toma contato com a obra literária de James Joyce (1882-1941). Eco enfatiza a experiência vivida com o compositor Luciano Berio e Henri Posseur (1929-2009) no início de suas pesquisas sobre “obra aberta”, quando discutiam sobre os problemas da Música Nova.

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não se dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão de sons, num ato de improvisação criadora. (ECO, 1968, p. 37)

Este é o caso da *Sequenza I* para flauta solo (ver Exemplo 2): o intérprete acha-se diante de uma partitura em que as durações das notas dependem do valor que o executante deseja conferir-lhe no contexto das constantes quantidades de espaços, correspondentes a constantes pulsações de metrônomo. “Não significa exatamente uma indefinição, mas somente um

feixe de resultados rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a interpretação não escape ao controle do compositor” (ECO, 1968, p. 43).



Exemplo 2 – Sequenza I, exemplo de “obra aberta”.

Entre 1958 e 2002, Luciano Berio escreveu uma série de 14 peças solo intituladas *Sequenza*. Segundo o autor, o título refere-se a uma sequência de campos harmônicos estabelecidos para cada uma das peças (CONDE, 2012). Nessas peças o compositor procura aprofundar alguns aspectos técnicos específicos do instrumento ou voz, transcendendo a maneira usual e idiomática de tocar ou cantar. Segundo o autor: “No conjunto das *Sequenzas* há numerosos elementos unificadores, planejados ou não. O elemento mais óbvio e mais exterior é o virtuosismo” (BERIO, 1985, p.76). Outro elemento recorrente nas *Sequenzas* é o tratamento da textura polifônica nos instrumentos melódicos. É uma série de obras em que “se estabelece como tema principal a ideia de polifonia latente, ou seja, [...] produz uma linha, monódica, que se bifurca em caracteres simultâneos. Berio é o grande mestre da simultaneidade, da microarticulação dos elementos e um senso muito claro do fenômeno direcional” (MENEZES, 2010)<sup>21</sup>. A ideia de polifonia em Berio deve ser entendida como a exposição e superposição de diferentes modos de ação e características instrumentais (CONDE, 2005). As *Sequenzas* com os seus *Chemins* (elaborações para *ensemble* instrumental de algumas das *Sequenzas*) exemplificam a abordagem do compositor do “*work in progress*”, concebido como um processo potencialmente inesgotável de elaboração que continua e se prolifera a partir de uma peça para a outra.

A viola, na produção de Luciano Berio, demonstra pelo menos duas tendências: o rigor do tratamento harmônico, estrutural e virtuosístico da *Sequenza VI* (1967) e da série *Chemins II* (1967)<sup>22</sup> e o rústico lirismo do

<sup>21</sup> Vídeo disponível no You Tube: < <http://www.youtube.com/watch?v=ApKrdpnlwy8> >.

<sup>22</sup> *Chemins* é uma série de peças em que o compositor revisitou suas *Sequenza* entre 1967 a 1971. O compositor expande a peça solo em novas versões com outros instrumentos. As

folclore em obras como *Folk Songs* (1964-1973), *Vocci (Folk Songs II)* (1984) e *Naturale* (1985). Quando ainda estudante no Conservatório de Milão, o compositor descobriu uma antologia de canções populares da Sicília e produziu suas próprias versões de duas das músicas que encontrou: o *Canti Devido Siciliani* (1948) e *Tre canzoni popolari* (1946-47). Inicialmente, o seu interesse no uso do folclore vem da sua intenção de unir dois estilos musicais com realidades opostas. A partir de 1968, a música folclórica começou a desempenhar um papel mais insistente no seu trabalho (OSMOND, 1991). Quase vinte anos depois das primeiras canções, ele escreve os *Folk Songs* (1964-1973) para mezzo-soprano e orquestra, talvez a sua obra mais realizada. Esta obra utiliza inglês, armênio, francês, italiano e azeri. Abaixo, listamos as onze canções de vários lugares do mundo que dividem *Folk Songs*:

1. *Black is the colour* (Estados Unidos)
2. *I wonder as I wander* (Estados Unidos)
3. *Loosin yelav* (Armênia)
4. *Rossignolet du bois* (França)
5. *A la femminisca* (Sicília)
6. *La donna ideale* (Itália)
7. *Ballo* (Itália)
8. *Motettu de Tristura* (Sardenha)
9. *Malorous qu'ò un fenno* (Auvergne – França)
10. *Lo fiolaire* (Auvergne – França)
11. *Azerbaijan love song* (Azerbaijão)

Meu interesse pelo folclore vem de longa data, até mesmo quando menino eu escrevia pastiches de canções folclóricas. Recentemente, este interesse se coloca em raízes mais profundas, tentei obter uma compreensão mais específica das técnicas dos processos que regem certas expressões populares [...] tem a tendência a se interessar apenas nas técnicas folclóricas e os meios de expressão que eu possa, de uma forma ou de outra, sem assimilar a ruptura estilística, dar alguns passos em frente na busca da unidade de mundos musicais subjacentes que são aparentemente estranhos um para o outro (BERIO IN: FRITTS, 2010, p. 11).

---

peças relativas a *Sequenza VI* para viola são: *Chemins II* (viola e nove instrumentos, 1967), *Chemins IIb* (para orquestra, 1970), *Chemins IIc* (deriva de IIb com um extraordinário solo de clarone, 1972) e *Chemins III* (para viola e orquestra, 1968-1973) (VENN, 2007, p. 178).

Berio entra em um novo e mais direto contato com esses materiais folclóricos, mas de outra maneira em *Voci* (1984). Dentro de um quadro, que, de tão fluido, qualquer senso de citação é eliminado, ele coloca transcrições de canções populares da Sicília interpretadas pelo violista siciliano Aldo Bennici (1938). Trata as canções em uma espécie de *medley* para solista com ruidoso acompanhamento orquestral. *Voci* (1984) tem o subtítulo *Folk Songs II* e é possível perceber, dentre as prováveis vinte e seis canções, as vocalizações dos vendedores de peixe, penitentes e babás. Ver exemplo de “*ninna nanna di carini*”.



Exemplo 3 – Trecho de “*ninna nanna di carini*”, uma das canções folclóricas utilizadas em *Voci* (1984, p. 17).

Como na série *Chemins* da década de 1960, que transformaram as *Sequenzas* solos em novas peças, *Naturale* (1985) transforma *Voci* em uma nova peça para viola, percussão e fita, em que a fita é a gravação de um cantor folclórico siciliano, cuja vocalização fornece a base para a nova peça (GIMBLE, 2002). Christophe Desjardins, no texto de apresentação do disco *Voix d'alto*, faz o seguinte comentário sobre *Voci*, “[...] talvez nós estejamos aqui de frente para o concerto de viola mais importante da última metade do século XX, e com certeza ele vai receber, com justiça, escuta mais ampla” (DESJARDINS, 2007)<sup>23</sup>. E ainda sobre sua experiência em *Chemins II*:

*Chemins II* é uma das obras preferidas de Pierre Boulez, com certeza reúne características que lhe agradam: ultrapassar os limites reconhecidos do virtuosismo, compromisso físico total do intérprete para expressar o desenvolvimento musical, também uma confusão sutil das aparências, que às vezes soa como a soma de dez concertos, e onde a participação da viola solo se vê mergulhada por nove instrumentos [...] um trabalho concebido como um estudo de repetição da mesma sequência harmônica, mas que tais repetições são ocasiões para muitas bifurcações, para apresentações retrógradas ou truncadas [...] *Chemins II* é também um trabalho em que aparecem certas ambiguidades da viola: sua dualidade antigo-moderno, por exemplo, definitivamente no início parece contemporânea com a execução do trêmolo, porém muito lentamente

<sup>23</sup> Disponível no Web site < <http://www.christophedesjardins.com> >.

é invadida pelo ressurgimento de uma execução mais “clássica” até a dolorosa nostalgia da frase final [...] (DESJARDINS, 2007).



Figura 5 – Luciano Berio, Walter Trampler e Heinz Holliger.<sup>24</sup>

A *Sequenza VI* para viola solo foi dedicada a Serge Collot (1923-), professor do Conservatório de Paris, e teve sua estreia em Nova Iorque, no mesmo ano da obra (1967), pelo violista Walter Trampler (1915-1997). Na figura 5, o encontro de Berio, Trampler e Holliger. Berio dedica a Trampler *Chemins II* (1967). As duas maiores diferenças entre a *Sequenza* e *Chemins* é que, para alívio do intérprete, nas versões com *ensemble*, tem mais pausas entre os *tremolos* e, além disso, é dividido por compassos devido ao acompanhamento instrumental. Para Trampler, a versão solo sem compasso “não deixa aparente as frases” (USHER, 1983,p. 287). Sua escrita desafia as noções convencionais de expressão dos instrumentos. Na *Sequenza VI*, não é diferente: esta obra é inovadora, principalmente por não usar a viola melodicamente. Quando surge uma melodia a obra termina. A agressão concentrada de suas primeiras páginas arrasta de lado quaisquer noções pré-formadas da viola como instrumento de introspecção melancólica. Na verdade, desde o seu primeiro acorde em *tremolo*, o instrumento se envolve em uma tarefa formidável: a articulação do contraponto serpentina a quatro vozes. A linha superior proporciona uma âncora para o ouvido, movendo-se ascendentemente num inexorável progresso cromático do Lá para o Mi bemol uma oitava e meia acima. Por baixo, outras linhas traçam uma mais sinuosa subida numa realização explícita do tipo vagando cromaticamente, escondido por uma transposição de oitava. “Berio é capaz de manter uma constante

---

<sup>24</sup> PHOTOGRAFERS DIRECT, 1980.



variação na textura harmônica para gerar um contraponto altamente flexível” (OSMOND, 1991, p. 42).

## 2.3 ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS

O intérprete que se interessa em preparar uma obra como a *Sequenza VI* de Luciano Berio precisa, inicialmente, localizar as dificuldades da obra, para depois buscar soluções específicas que poderão auxiliá-lo na execução. É extremamente importante uma boa pré-leitura, que servirá para localizar as dificuldades específicas da obra e construir estratégias de estudo eficientes. Ivan Galamian (1903-1981), pedagogo e violinista, divide a prática instrumental em três etapas: o tempo de construção, o tempo de interpretação e o tempo de realização. Esse padrão metodológico pode ser aplicado em qualquer obra musical, incluindo estilos posteriores a Galamian.

Uma combinação de métodos pedagógicos básicos, tais como escalas e estudos, com trabalhos mais recentes, pode efetivamente facilitar o violista e pedagogo na preparação da performance ou ensino de uma peça [...]. (DE STEFANO, 2003, p. 27)

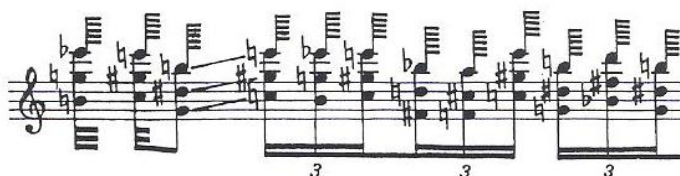
| Problemas   | Sugestões  |
|---|--|
| Questão do tempo, contagem regular; movimento físico rápido, porém contagem lenta;                                      | Utilização da mensuração de <i>Chemins II</i> .<br>Alternância entre a contagem por segundos e pulsos métricos (a colcheia é a unidade de tempo em quase toda a peça).   |
| Condicionamento físico: controle do esforço. A dinâmica em fortíssimo por muito tempo exige resistência e concentração; | Diminuir as distâncias entre as trocas de corda, ponto de contato na parte mole da corda. Diminuir os movimentos do arco utilizando mais os movimentos da mão, pulso e dedos. Isolamento de gestos, localizar as articulações da forma para dividir a obra. Criar uma rotina de estudo para os <i>tremolos</i> . Utilizar exercícios físicos para auxiliar no condicionamento. |
| Formação de acordes, dedilhados complexos.  | Troca de acordes isolada do arco, tocar como se fossem acordes de uma <i>Suíte</i> de Bach. Utilizar arcadas arpejadas. Evitar o desgaste da mão nos acordes com dedilhados em extensões e contrações.   |

Tabela 2 – Tabela de problemas e soluções na *Sequenza VI*.

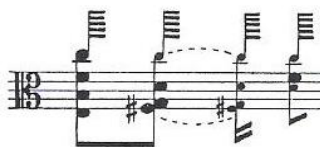
A tabela 2 mostra alguns problemas técnicos, localizados na pré-leitura da *Sequenza VI*, com algumas sugestões que podem auxiliar no seu preparo.

Pode-se perceber que esta a *Sequenza VI* se utiliza de um conteúdo musical que pode ser dividido em *gestos* com *tremolos* e *gestos* melódicos. Para efeito de performance, essa divisão é importante no preparo da obra, visto que auxilia o intérprete a alternar o esforço (*tremolos* e *extensões*) com o relaxamento (passagens melódicas). Sendo assim, se fez necessário colocar nos anexos desta dissertação três versões da obra: uma completa, uma sem os *gestos* com *tremolos*, e outra sem os *gestos* melódicos (Anexos 1 a 3). Por motivos práticos, como a partitura não tem compasso, optou-se pelo sistema de localização dos exemplos na partitura em que o número da direita refere-se à página, e o número da esquerda refere-se ao pentagrama.

a) *Gestos* com *tremolos* – predominantemente polifônicos, duas, três e quatro notas.



Exemplo 4 – Acordes de três sons em *tremolo* (6:1).

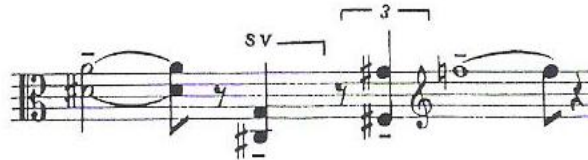


Exemplo 5 – Acordes de quatro sons em *tremolo* (1:4).

b) *Gestos* melódicos – predominantemente monódicos e arpejos com diversificada indicação de dinâmica. Acordes sem *tremolo* aparecem pouco, principalmente na coda final (Ver anexos 1, 2, e 3).



Exemplo 6 – Gesto melódico (1:8).

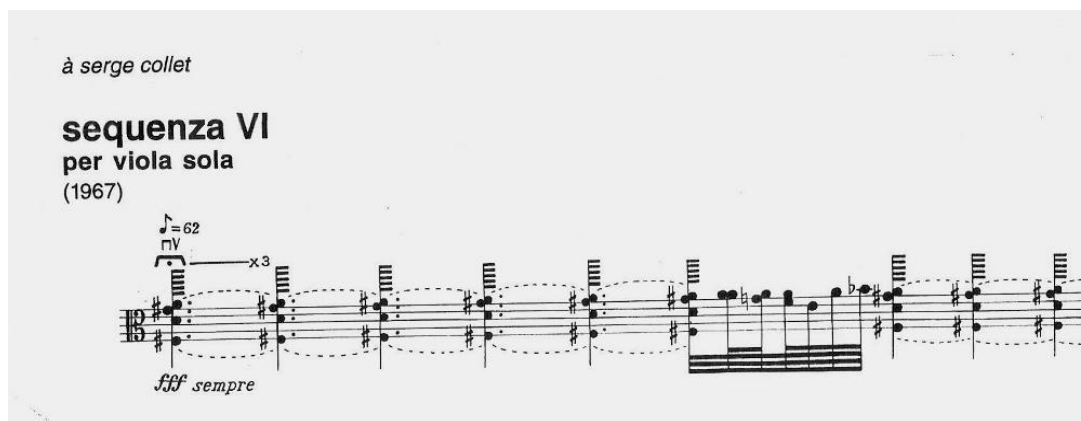


Exemplo 7 – Gesto melódico em cordas duplas (6:9).

Por motivos práticos, foi necessário dividir os aspectos técnico-interpretativos em problemas de performance relacionados à mão direita e problemas de performance relacionados à mão esquerda.

### 2.3.1 Problemas de performance relacionados à mão direita

No desafio de interpretar a *Sequenza VI*, me deparei de início, com um problema que diz respeito à interpretação dos *tremolos*. Já no primeiro compasso (Exemplo 8), temos um longo acorde de quatro sons, em fortíssimo, que se utiliza desta técnica. Este gesto inicial é o elemento substantivo de toda a obra. Através dos *tremolos*, se desenvolve o contraponto de suas vozes internas e projeta o campo harmônico da obra. Luciano Berio admite que essa *Sequenza*, em particular, é “[...] um estudo de força, resistência e intensidade [...]” e ainda “[...] uma indireta e talvez rude homenagem aos *Caprichos* de Paganini” (OSMOND, 1985, p. 42).



Exemplo 8 – Início da *Sequenza VI* de Luciano Berio.

O *tremolo* é um dos efeitos mais comuns em peças orquestrais, especialmente na música do final do período romântico. Também é um dos mais desgastantes do ponto de vista físico. Importante é manter o braço direito o mais relaxado possível, limitando-se a usar o movimento da mão e do pulso. Em passagens em pianíssimo, ele pode ser bem interpretado utilizando-se apenas os dedos (LAVIGNE; BOSÍSIO, 1999). O instrumentista deve estar consciente das tensões que podem se desenvolver no braço ou no ombro e liberá-los antes que os músculos comecem a travar. A execução de *tremolos*, de modo geral, nos remete a dúvidas relacionadas aos seguintes aspetos:

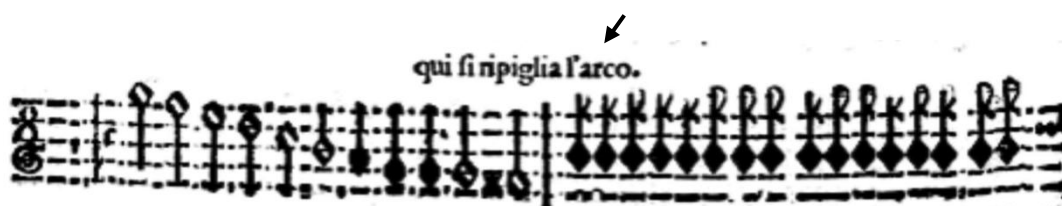
|                          |  |
|--------------------------|--|
| Ritmo                    | Mensurado ou mais rápido possível;                     |
| Notas                    | Uma nota ou acordes de 3 e de 4 sons;                  |
| Lugar do arco            | Ponta, meio ou talão;                                  |
| Ponto de contato do arco | Cavalete ou espelho;                                   |
| Pressão do arco          | Pouca pressão, muita pressão ( <i>over pressure</i> ). |

Tabela 3 – Aspectos variáveis nos *tremolos*.

Para uma combinação eficiente desses aspectos, decisões devem ser tomadas levando-se em conta: estilo, período, conhecimento do compositor e obra, além dos fundamentos gerais da música como harmonia, contraponto, ritmo etc. Apesar da técnica de execução do *tremolo* variar de compositor para compositor, dependendo do que ele quer expressar na obra, adquire, através

da História da Música, um significado que podemos definir como “dramático”, como, por exemplo, nas cenas de batalha ou suspense nas óperas.

[...] Claudio Monteverdi em *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Buscando produzir um efeito sonoro que reforçasse o drama da cena operística, Monteverdi pede às cordas (*viole da braccio*) que ataquem repetidamente e com rispidez a mesma nota, dando origem à primeira indicação de *tremolo* que se tem notícia na literatura. Com tal estratégia, Monteverdi representa o caráter agitado e violento da guerra que tanto caracteriza o *stile concitato* de seus *Madrigali guerrieri ed amorosi*, de 1624 (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 12-13).



Exemplo 9 - Monteverdi (1567-1643). *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Primeira indicação de *tremolo*.

E não é de se estranhar que Luciano Berio deu à *Sequenza VI* o ímpeto da execução em *tremolos*, visto que data de 1966 um arranjo escrito por ele da referida ópera de Monteverdi. Essa ópera foi editada por Berio e mantida o mais próximo possível às convenções originais de performance e notação: três violas, violoncelo e baixo contínuo, Tenor (narrador), Soprano (Clorinda), Barítono (Tancredi).

Isto não vai ser uma noite de ópera. Também não é uma oportunidade de associar o velho com o novo, para ser saboreado como contrastando experiências culinárias... Esta pode ser, considerada uma das obras mais experimentais de Claudio Monteverdi, não só pelas conhecidas descobertas rítmicas e instrumentais (reiterou notas que depois se consolidaram como *tremolos* e *pizzicatos* e estabeleceu um conjunto instrumental unificado que mais tarde se tornaria a “orquestra de cordas”, mas pela ideia de música e representação dramática [...] (BERIO, 1966)<sup>25</sup>

No caso da *Sequenza VI*, o movimento repetitivo dessa técnica em fortíssimo gera um desgaste físico incomum e isto exige, por parte do intérprete, um excelente controle corporal e interação com o instrumento. Uma rotina de estudo deve ser incluída com o objetivo de encontrar o movimento correto do *tremolo* e, aos poucos, ir conquistando a resistência física

<sup>25</sup> Disponível no web site < <http://www.lucianoberio.org/node/1275> >

necessária. Do ponto de vista técnico, para encontrar o movimento correto do *tremolo* na *Sequenza VI*, cito aqui um processo passo a passo que desenvolvi através de conceitos básicos dos movimentos de arco de origem tradicional.

a) Iniciar com a mais básica das arcadas, chamada *detaché*. Deve ser interpretada no meio do arco, inicialmente lento em corda solta e acelerando gradualmente; no primeiro momento, não deixe o arco saltar. Algumas interpretações da *Sequenza VI* utilizam um *tremolo* fora da corda como um *sautillé*, outras utilizam o arco mais na corda, sem deixar com que o arco salte. Inclua, gradativamente, duas, três e quatro cordas.

b) Estudar a técnica do *tremolo* levando em conta os seguintes parâmetros:

- Região do arco – talão, meio e ponta;
- Ponto de contato – *ponticello* ou *sul tasto*;
- Sentido vertical – relação entre o peso do braço e a velocidade do arco.

Walter Trampler (1915-1997), violista que fez a estreia da *Sequenza VI*, sugere a colocação do polegar abaixo do talão no intuito de relaxar a mão e proporcionar o peso necessário para tocar os *tremolos* durante muito tempo. Sobre o arco, ele propõe o uso de uma crina forte e resistente em um arco ruim. E sobre a duração deste primeiro acorde, ele fala algo inusitado “[...] você deve ficar tocando os *tremolos* até pensar que alguém dará um grito, aí então você segue a partitura” (USHER, 1982 p. 288).

O intérprete deve considerar como fundamental a utilização de pausas em seu estudo com o intuito de não desgastar demais o braço. Interpretar *tremolos* curtos alternados por pausas propicia ao intérprete observar as tensões geradas no corpo, como ombro e cotovelo alto ou baixo. Deve soltar o ar em cada pausa; assim, aos poucos, o intérprete vai encontrando o equilíbrio entre intensidade e relaxamento, propiciando que seu corpo se acostume com a exigência da obra. Durante a execução do *tremolo* por muito tempo, é importante alternar o movimento do pulso com a posição normal da mão, visto que mantê-la na mesma posição durante muito tempo pode trancar o movimento. Por fim, o instrumentista deve estar atento ao resultado sonoro. Problemas gerados pela muita ou pouca pressão do arco (sentido vertical) ou

ainda, a madeira do arco encostando-se às cordas, pode produzir um som com pouca ressonância de harmônicos, prejudicando o resultado sonoro característico da viola nesta obra.

São ainda poucos os trabalhos didáticos envolvendo a técnica do *tremolo*. Existe um estudo de Casimyr Ney (1801-1877), intitulado *Vinte e quatro prelúdios para viola* (1849), nos quais há uma indicação do uso da técnica do *tremolo* em cordas duplas. Nas variações de arcadas de Otakar Ševčík (1852-1934), op. 2 parte 2, encontramos ritmos rápidos, porém sempre mensurados com uma indicação de *sautillé*. No trabalho de Paulo Bosísio e Marco Lavigne, *Técnicas fundamentais de arco para violino e viola*, há uma explicação sobre como se devem interpretar os *tremolos*: “O movimento principal é realizado pela articulação do punho” e sugere “[...] o uso de meia crina virando-a em direção ao espelho e eventualmente pode-se retirar os dedos da vareta, mantendo-se apenas o dedo indicador” (LAVIGNE; BOSÍSIO, 1999, p.53).

Na busca de material que auxilie o preparo dos *tremolos* na *Sequenza VI*, utilizei duas importantes obras de dois importantes compositores violistas. Um, já citado, é o *Viola Spaces*, de Garth Knox, em que há um estudo relacionado à performance da técnica de *tremolo* chamado *Rapid repeat*. O outro é o quarto movimento da *Sonata solo* op. 25 n. 1 (1922) de Paul Hindemith (1895-1963).<sup>26</sup> Sendo assim, a aplicação de métodos tradicionais, como, por exemplo, as variações de arcadas em escalas e arpejos, em conjunto com o estudo *Rapid Repeat*, de Garth Knox, e a *Sonata* op. 11, de Hindemith, podem servir como rotina de estudo no intuito de se adquirir o condicionamento físico necessário para a performance dos *tremolos* na *Sequenza VI*.

---

<sup>26</sup> Paul Hindemith está entre os mais importantes representantes da música do século XX. Descoberto em 1921, no primeiro “Festival de Música de Câmara Donaueschingen”, quando foi contratado como compositor durante a noite da música de vanguarda da Alemanha e, ao mesmo tempo, justificou sua reputação como um violinista e violista de renome internacional. No auge de sua carreira, em 1933, entra em conflito com o regime nazista. Emigrou para a Suíça de 1938 a 1940, depois mudou-se para os Estados Unidos. Como um cidadão americano, em 1953, retornou definitivamente para a Europa. Os aspectos essenciais na obra de Hindemith são o seu trabalho como compositor, instrumentista e regente, além de seus trabalhos pedagógicos e de teoria musical.

Fez-se necessária uma análise interpretativa do estudo n. 5 *Rapid repeat* e do IV movimento da *Sonata* op. 11 para que possamos incluí-las na proposta de rotina de estudo.

### 2.3.1.1 *Viola Spaces* n. 5 – *Rapid Repeat* de Garth Knox

Esta peça ou estudo é praticamente um exercício. Quando praticada corretamente, com o movimento do arco relaxado, traz benefícios para o arco em geral. Inicia com notas repetidas cada vez mais curtas, como um acelerando escrito, tercinas dão lugar a semicolcheias e assim por diante, até chegar ao *tremolo* não mensurado. Através de um constante aumento de intervalos cromáticos, a música constrói um clímax de intensidade quase mahleriana. *Rapid repeat*, apresenta uma variedade de possibilidades técnicas e expressivas do *tremolo*. Uma delas é a indicação do *flying tremolo* (*tremolo* voador): começa largando-se o arco na corda como em *ricochete*; em seguida, mantém-se a dinâmica para criar uma vibração oscilante em mais de duas cordas. Apesar de ser um trecho curto, é evidente a similaridades entre o início da *Sequenza VI*, com os compassos 116 a 131:



Exemplo 10 – *Viola Spaces* n. 5 *Rapid Repeat*.

Segundo Garth Knox, este trecho

[...] é uma boa preparação para a *Sequenza VI* de Luciano Berio, um clássico do repertório da viola contemporânea, muitas vezes evitado



por causa da suposta dificuldade de tocar seções longas de acordes de quatro sons em *tremolo*. É quase impossível de se sustentar, na verdade, as quatro cordas em *tremolo*, mas você pode dar a impressão de fazê-lo, movendo muito rapidamente entre as notas. (KNOX, 2009, p. 4 tradução nossa)<sup>27</sup>

É importante abordar a questão da *scordatura*.<sup>28</sup> Quando alteramos a afinação da corda Dó para Si bemol, isso faz com que sua tensão diminua, tornando o movimento do *tremolo* mais longo. Quanto menor a tensão da corda, mais longo deve ser o movimento do arco. Além disso, a *scordatura* gera grande ressonância e profundidade no timbre da viola na tonalidade de Mi bemol, que é predominante neste estudo. Questões específicas da técnica de arco como pressão, região e ponto de contato, devem ser pesquisadas. Um aspecto técnico de grande auxílio na *Sequenza VI* está nas indicações de arco. Nas notas de performance, dos estudos *Viola Spaces*, há referência à importância de se utilizar estes pequenos movimentos no intuito de não desgastar o braço durante a execução de longos *tremolos*. Movimentos na relação entre o espelho e o cavalete também são úteis. Deve-se considerar que esses movimentos são pequenos e servem apenas para não enrijecer o braço.



Exemplo 11 – *Rapid Repeat* – Movimentos que alternam o lugar do *tremolo* (2:6).

Durante o processo de preparo deste estudo, devem-se tocar compassos isolados, sempre com metrônomo. A divisão rítmica não é muito

<sup>27</sup> “This section is a good preparation for the *Sequenza VI* de Luciano Berio, a grand classic of the contemporary viola repertoire, often avoided because of the supposed difficulty of playing long sections of 4 chords in tremolo. It is nearly impossible to actually sustain four part chords in tremolo, but you can give the impression of doing it, by moving between the notes very quickly” (KNOX, 2009, p. 4).

<sup>28</sup> “*Scordatura* é uma afinação alternativa das cordas soltas nos instrumentos de cordas. Foi utilizada pela primeira vez no século XVI e esteve em voga entre 1600 e 1750. A *scordatura* foi usada para ampliar em direção aos graves a extensão de um instrumento, através da afinação da corda mais grave um tom abaixo, para possibilitar e facilitar a interpretação de acordes e passagens que seriam impossíveis de se interpretar com a afinação normal.” (GROVE, 1994, p. 848).

complexa, mas deve ser precisa. Indicações de *mensurado* e *não mensurado* devem ser estudadas em separado, pois são muito sutis a diferença entre o gesto mais curto mensurado com o não mensurado. Para distinguir um do outro, usei cores: vermelho para mensurado e azul para não mensurado. Isto facilita a visualização e dá fluência para a leitura.

### 2.3.1.2 IV Movimento da *Sonata* op. 25 n. 1 (1922) de Paul Hindemith (1895-1963)

Esta *Sonata*, em particular, e o próprio compositor tiveram grande influência na transformação e criação da identidade da viola como instrumento solista.<sup>29</sup> Foi escrita em 1922 e é apontada como pertencente ao primeiro período de produção do compositor, chamado de “Experimentação de variedade de estilos” (KUBALLA, 2004). O quarto movimento, em que as indicações do compositor apontam para uma sonoridade rude, pode ser eficiente como uma introdução à técnica do *tremolo* da *Sequenza VI*. Com caráter virtuosístico inerente, é uma peça de difícil execução pela intensidade do esforço físico requerido pelo *tremolo*, apesar de não ser escrito como *tremolo* a indicação do metrônomo propõe uma técnica pelo menos se aproxima disto.

6

IV

(♩ = 600 - 640)  
Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache. (Die Ziffern geben an, wieviel Viertel sich zwischen zwei Taktstrichen befinden.)

ff

Exemplo 12 – IV Movimento *Sonata* op. 25 n. 1 de Paul Hindemith (1:1,2).

<sup>29</sup> Sobre as características idiomáticas da viola, conferir *A escrita para viola nas Sonatas com piano op. 11 n. 4 e op. 25 n. 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos* de Ricardo Kuballa (2004).

Como o andamento é muito rápido, semínima entre seiscentos e seiscentos e quarenta batimentos por minuto, devemos agrupar as semínimas de três em três ou de quatro em quatro, com o cuidado de não acentuar a nota inicial de cada grupo, visto que a obra é um contínuo, os acentos são gerados pelas cordas duplas ou triplas. Como não há indicação de compasso, o compositor coloca números no início de cada compasso, indicando a quantidade de semínimas: isso é muito útil na leitura, principalmente quando interpretamos em andamento rápido.

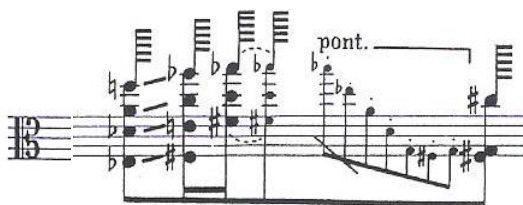
O cuidado para que a sonoridade mantenha-se parelha entre as cordas implica em mudanças no ponto de contato e na região do arco. Por exemplo, no compasso 13 há uma mudança drástica de corda; repentinamente tocar na corda Lá, faz com que uma mudança no lugar do arco seja feita do talão para o terço superior. Isso se justifica pela manutenção do equilíbrio sonoro na viola, ou seja, nas cordas graves o *tremolo* no talão se justifica em fortíssimo; já nas cordas agudas isso não é válido, pois gera muita pressão sobre a corda, distorcendo o som. Outro importante fator está na posição do cotovelo: é necessário encontrarmos uma posição que propicie as trocas de corda através da curvatura do cavalete, sem movimentos rígidos ou longos. Levando em conta o resultado sonoro projetado pela ideia musical do compositor, o intérprete deve habituar-se a este som “quase ruído” proposto na peça: uma tarefa que precisa ser encarada como um processo.

Sendo assim, esta peça pode perfeitamente ser útil no preparo da *Sequenza VI*, visto que nos remete a muitas similaridades técnicas e até mesmo estéticas, apesar de, aparentemente, o estilo dos compositores, serem bem diferentes. Hindemith busca nas formas tradicionais a base para desenvolver seu conteúdo musical conturbado; Berio se utiliza do conteúdo musical conturbado para gerar a forma, desconstruindo a textura em um final melódico.

### 2.3.3 Problemas técnicos de mão esquerda

Nesta obra encontramos algumas entidades harmônicas<sup>30</sup> caracterizadas, sobretudo, por dissonâncias enfatizadas pelo constante uso de cordas soltas. Pode-se observar um conteúdo intervalar predominante de segundas (maiores e menores) e trítonos. Devido a grande quantidade de acordes na obra, é preciso fazer algumas considerações sobre a lógica da formação de seus dedilhados. O aspecto mais evidente são as extensões e contrações dos dedos. Por motivos práticos, segue-se uma classificação desses acordes com a intenção a partir de suas características intervalares e, conseqüentemente, mecânicas (dedilhado).

a) Acordes com extensões: entende-se por “extensão” o uso de algum dedo fora do padrão natural da forma de mão, ou seja, na viola se refere, especificamente, a intervalos maiores que uma quarta justa entre o primeiro dedo e quarto dedo.



Exemplo 13 – Acorde com extensão para trás com o primeiro dedo (5:9).



Exemplo 14 – Acorde com extensão para frente com o quarto dedo (3:2).

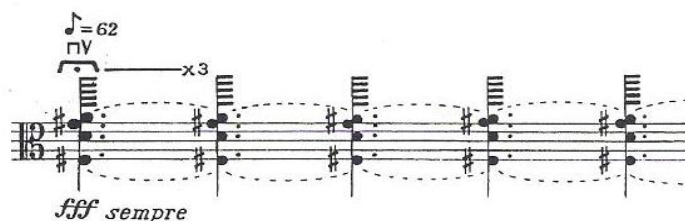
<sup>30</sup> “Entende-se por entidade harmônica uma agregação intervalar (horizontal ou vertical, ou ambos ao mesmo tempo) de mais de dois elementos (notas, frequências), a qual institui alguma singularidade constitutiva do ponto de vista de sua estruturação (ou de sua estrutura harmônico – intervalar)” (MENEZES, 2006, p. 32).

No exemplo 13, temos extensão para trás com o primeiro dedo, que segue paralelo de forma ascendente durante o glissando; no exemplo 14, temos extensão para frente do quarto dedo, prejudicada principalmente pela quinta justa no primeiro dedo. Estes acordes geram grande desgaste da mão e não devem ser estudados durante muito tempo, pois podem gerar lesões.

b) Acordes com contrações: a contração existe quando precisamos contrair um dedo em relação a outro no padrão natural da forma de mão. No exemplo observamos que o primeiro dedo precisa avançar por cima do segundo dedo, para apoiar o sib e o si, sem prejudicar o dó# .



Exemplo 15 – Acorde com contração do primeiro dedo (3:3).

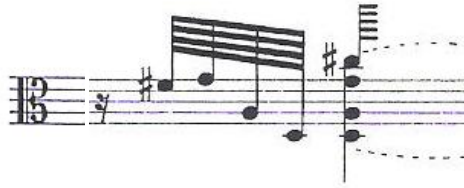


Exemplo 16 – Acorde com contração do primeiro dedo (1:1).

c) Acordes com preparações melódicas: são acordes que vem antecidos de um gesto melódico que formam seus dedilhados.



Exemplo 17 – Acorde com preparação ascendente (1:6).



Exemplo 18 – Acorde com preparação descendente (1:4).

d) Acordes sem preparações melódicas: são acordes que não tem preparação; geralmente surgem de grandes saltos.



Exemplo 19 – Acordes sem preparação (1:2).



Exemplo 20 – Acordes sem preparação (2:2).

e) Grupos de acordes com notas comuns: são gestos formados por grupos de acordes que tem, em comum, uma ou duas notas. As outras notas vão se alterando, o que requer a utilização de dedilhados com dedos pivô (manutenção de um dedo enquanto os outros mudam em torno deste).

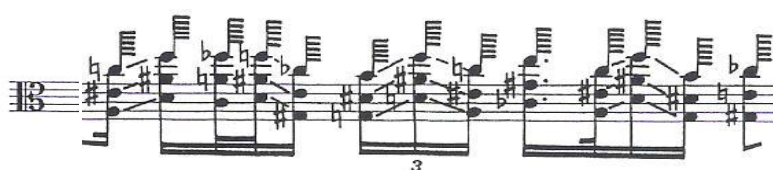


Exemplo 21 – Acordes com nota comum (2:7).

f) Grupos de acordes sem notas comuns: são gestos formados por grupos de acordes que não tem notas comuns. Acordes paralelos em glissandos também não têm nota comum; seguem sempre a mesma forma de mão.



Exemplo 22 – Acordes sem nota comum (2:5).



Exemplo 23 – Acordes paralelos em glissandos (5:10).

As escolhas de dedilhados são muito pessoais, visto que cada intérprete tem uma constituição física diferente. Porém, em passagens no extremo agudo, é aconselhável evitarmos o quarto dedo. Optar pelo primeiro, segundo e terceiro dedos, mesmo que estes sejam extensões ou contrações, deixa a mão mais firme e compacta.

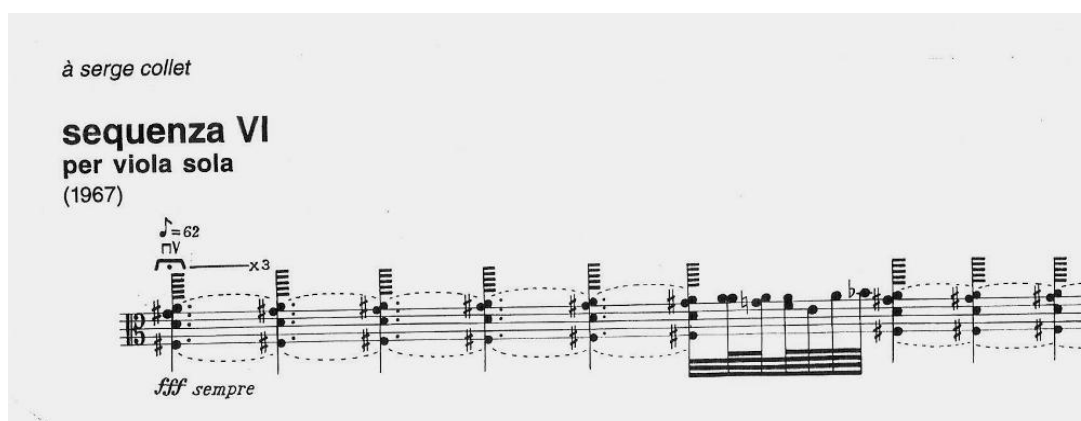
### 3.4 ANÁLISES DE DUAS GRAVAÇÕES DA SEQUENZA VI PARA VIOLA SOLO DE LUCIANO BERIO

Estas análises demonstram a comparação de duas gravações, de intérpretes distintos da *Sequenza VI* (1967) do compositor Luciano Berio. As interpretações utilizadas são dos violistas Christophe Desjardins e Sabrina Giuliani. Utilizou-se, para a análise dos parâmetros de tempo e altura em dois trechos chamados respectivamente de trecho “A” e trecho “B”, os *softwares Sonic Visualiser e Praat*. O trecho “A” refere-se a problemas de mão direita (*tremolos*) e o trecho “B” refere-se a problemas de mão esquerda (*microtons*). Por motivos práticos, definiu-se que a “gravação 1” é a de Christophe

Desjardins, localizada na parte superior da visualização no *software*, e a “gravação 2” é a de Sabrina Giuliani, localizada na parte inferior da visualização. Os parâmetros analisados, que serão explicados neste estudo individualmente, são:

- *Time Instants* (duas análises, uma gerada pelo *software*, em vermelho e outra gerada manualmente, pelo autor desta análise, em verde);
- *Time Values* (gerada pelo *software*) apenas no trecho “A” e análise espectral em ambos os trechos;
- Através do *software Praat*, analisou-se a curva dinâmica do primeiro segundo do trecho “A”.

### 3.4.1 Análise do trecho “A”



Exemplo 24 – Início da *Sequenza VI* – Trecho “A” (1:1)

#### A) Parâmetros de tempo

##### 1. *Time Instants A* – gerada pelo *software*

As marcas geradas na gravação 1, demonstram claramente que há uma desaceleração gradativa no início, em uma média entre três a quatro milissegundos, chegando no momento mais espaçado, por volta do décimo segundo, quando o intervalo chega a cinco milissegundos. A partir do décimo segundo, se observa uma maior regularidade com intervalos de quatro milissegundos.



Já a gravação 2, demonstra maior regularidade no início, com espaçamentos entre quatro e cinco milissegundos, chegando no seu maior espaçamento no décimo oitavo segundo com cinco e meio milissegundos. Com espaçamentos maiores, observa-se que a segunda gravação é mais lenta do que a primeira, porém com uma regularidade de tempo mais precisa. Na visualização do *software*, nas Figuras 6 e 7 as linhas verticais significam a divisão do tempo durante o *continuum* do primeiro acorde.

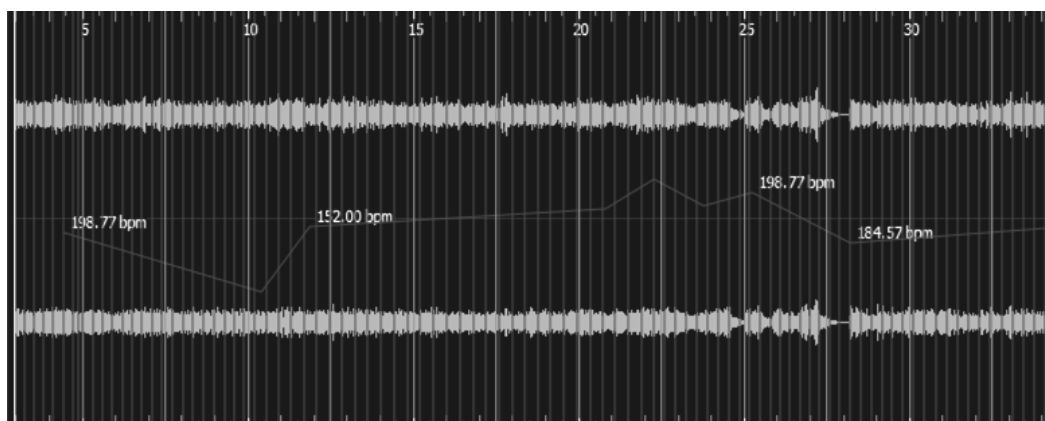


Figura 6 – *Time Instants A* da gravação 1.

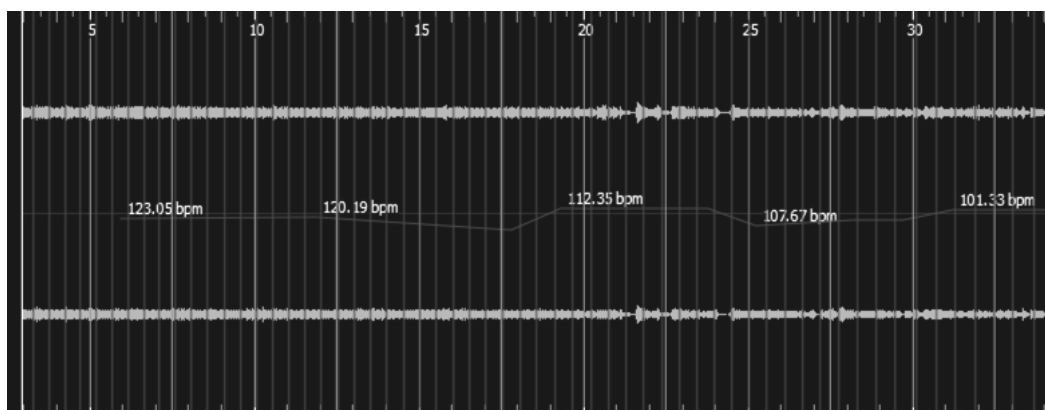


Figura 7 – *Time Instants A* da gravação 2.

## 2. *Time Instants B* – gerada manualmente

Na divisão temporal gerada manualmente, se percebe uma regularidade de oito em oito milissegundos em ambas as gravações. Sendo que, na primeira gravação, aparecem pequenas variações que na segunda gravação não tem.

Aqui também aparece o aumento do espaçamento no décimo segundo da gravação 1, chegando a nove milissegundos.

Pode-se notar que o fato de se marcar a mesma música, apesar de serem gravações distintas, induz o analista a perceber o tempo de maneira igual; mesmo assim, relacionando com o *Time Instants B*, é evidente a relação de quatro marcas “A” para uma “B”.

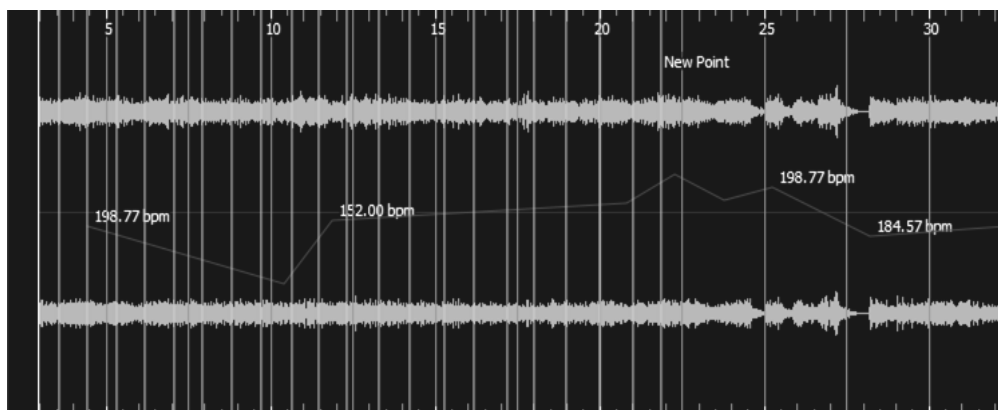


Figura 8 – *Time Instants B* da gravação 1.

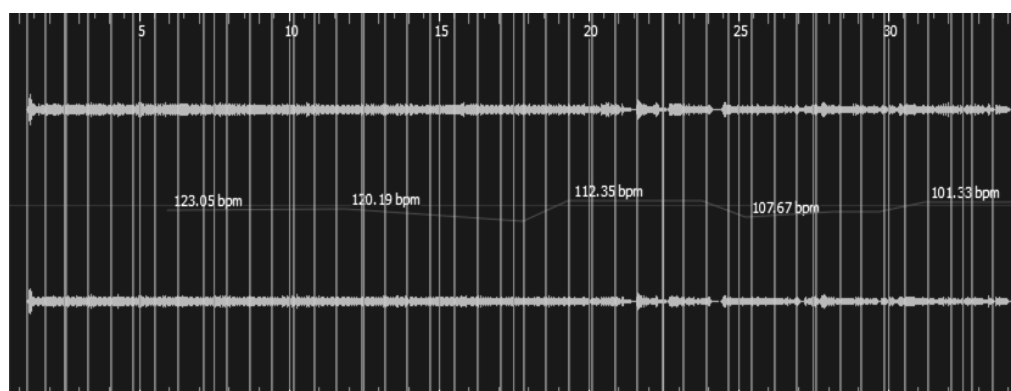


Figura 9 – *Time Instants B* da gravação 2.

### 3. *Time Values*

Neste parâmetro se observam as mudanças de andamento. A gravação 1 inicia em 198,77 BPM e gradativamente vai desacelerando até o décimo segundo, em que chega a 156,61 BPM. Na segunda gravação, há maior regularidade de andamento: inicia em 123,05 BPM, que se mantém com pequeno desacelerando até 109,96 BPM por volta do décimo oitavo segundo. A segunda gravação se aproxima mais ao andamento proposto pelo compositor: colcheia igual a 62, mas, em ambas, se observa um pequeno

desacelerando. Na gravação 1, o desacelerando é maior, compensado pelo início mais rápido.

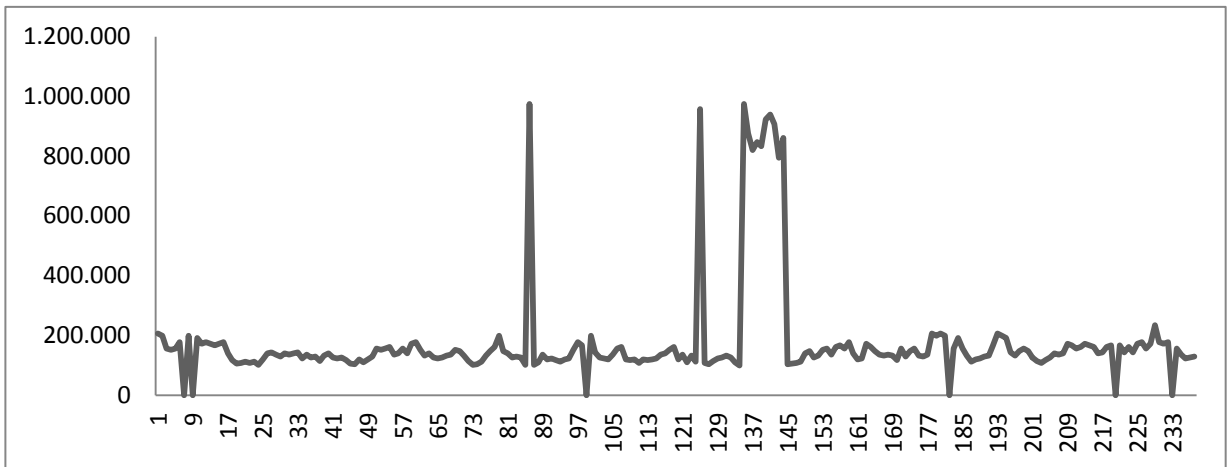


Figura 9 – Gráfico em BPM da gravação 1.

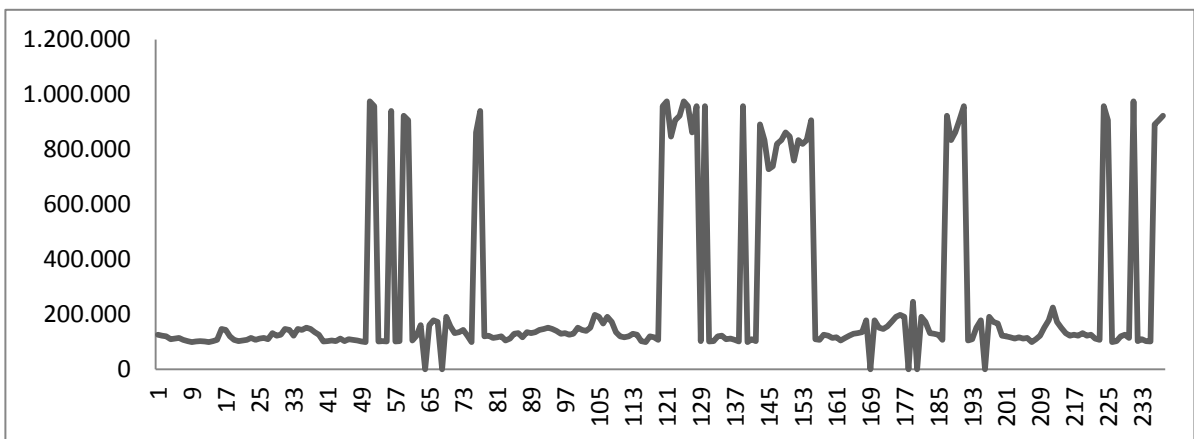


Figura 10 – Gráfico em BPM da gravação 2.

Nos gráficos das Figuras 9 e 10, observamos, na linha horizontal, o tempo em segundos e, na vertical, o pulso em BPM. Os picos isolados são desconsiderados.

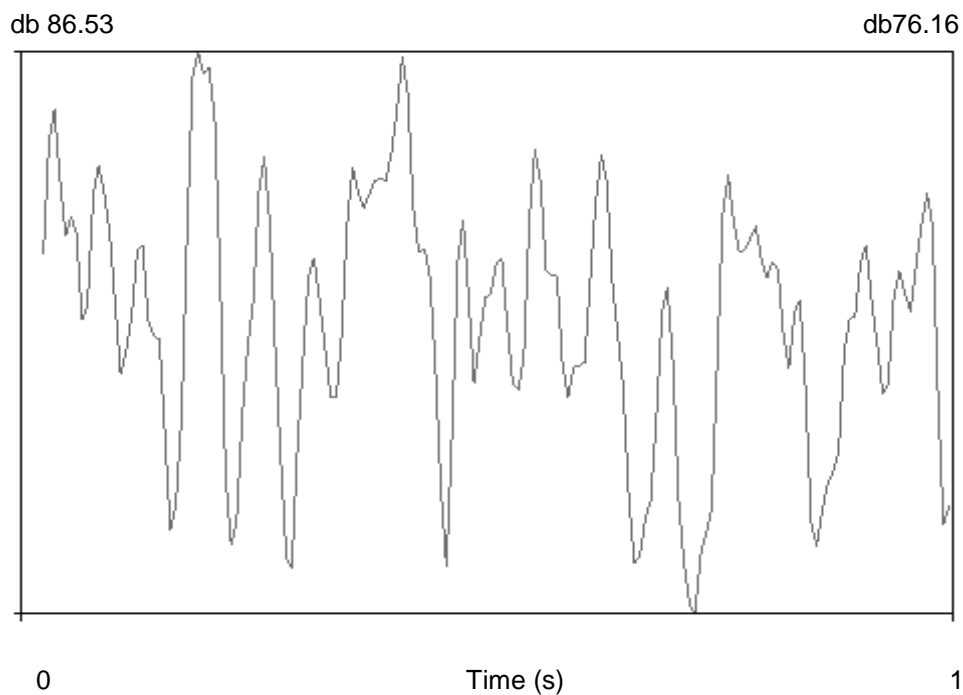


Figura 11 – Gráfico da curva dinâmica do primeiro segundo da gravação 1.

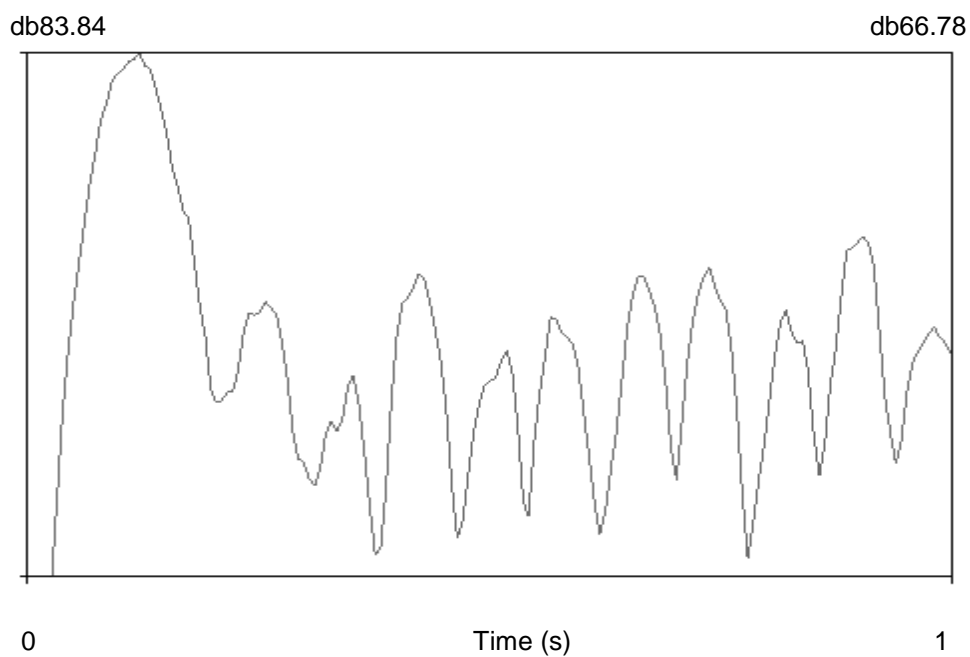


Figura 12 – Gráfico da curva dinâmica do primeiro segundo da gravação 2.

Os gráficos das Figuras 11 e 12 foram gerados pelo *software Praat*, e demonstram a curva de dinâmica no primeiro segundo da obra. Sendo o sentido vertical a energia medida em db, e o sentido horizontal o tempo em segundos.

Assim, podemos contar os picos de energia e verificar cada ataque do *tremolo* no primeiro segundo da obra.

No primeiro gráfico, referente à gravação 1, temos dezesseis picos, sendo desconsideradas as pequenas oscilações dentro de um mesmo pico. Observa-se o sentido descendente dos ataques, tendo sempre uma retomada de energia seguida de um grupo descendente, sempre de três em três ataques. No segundo gráfico, referente à gravação 2, temos onze picos. Podemos observar a grande energia gerada no primeiro ataque, sendo os outros ataques todos em um nível similar de energia.

Esses gráficos justificam a notação do compositor em relação ao *tremolo*. Ele escreve cinco traços acima da nota com indicação de colcheia 62 BPM por minuto: isto propõe exatamente dezesseis ataques por colcheia. Sendo assim, observamos que a gravação 1 é a que mais se aproxima da indicação do compositor. Apesar de o *tremolo* ser o mais rápido possível, segundo a bula da obra, aqui podemos medi-lo e observar a precisão do intérprete da gravação 1. Pela percepção auditiva é impossível contar a quantidade de ataques no espaço de um segundo, isso gera uma ilusão de continuidade ou sustentação do primeiro acorde.

## **B) Parâmetros harmônicos**

Com a análise espectral, se observa as frequências mais enfatizadas nas gravações. Nesse aspecto as gravações se assemelham, tendo na faixa de 310 Hz a 445 Hz, aproximadamente a nota Fá# e Lá; a maior energia é depois na faixa de 775Hz, aproximadamente a nota Sol# e Ré, a segunda maior energia. Nas figuras 13 e 14, a representação dos primeiros 30 segundos da peça:

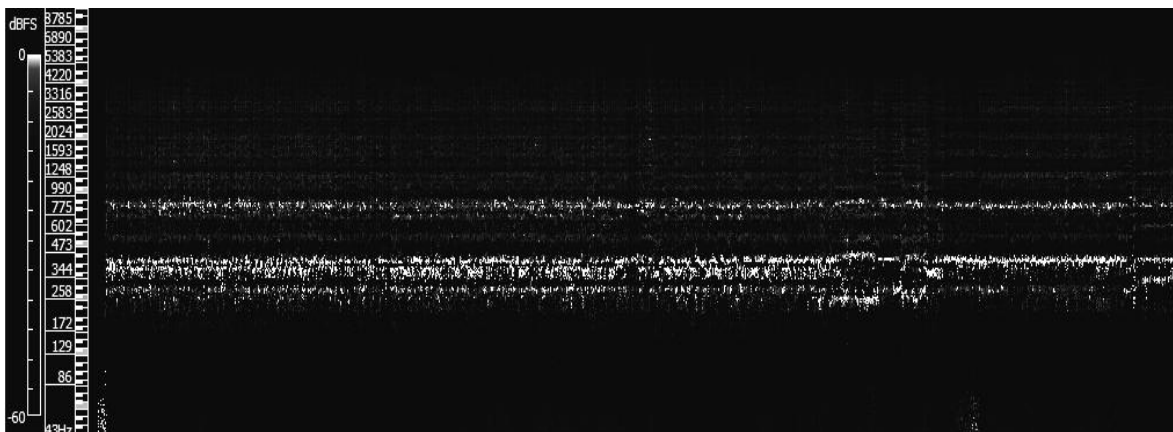


Figura 13 – Representação das frequências da gravação 1.

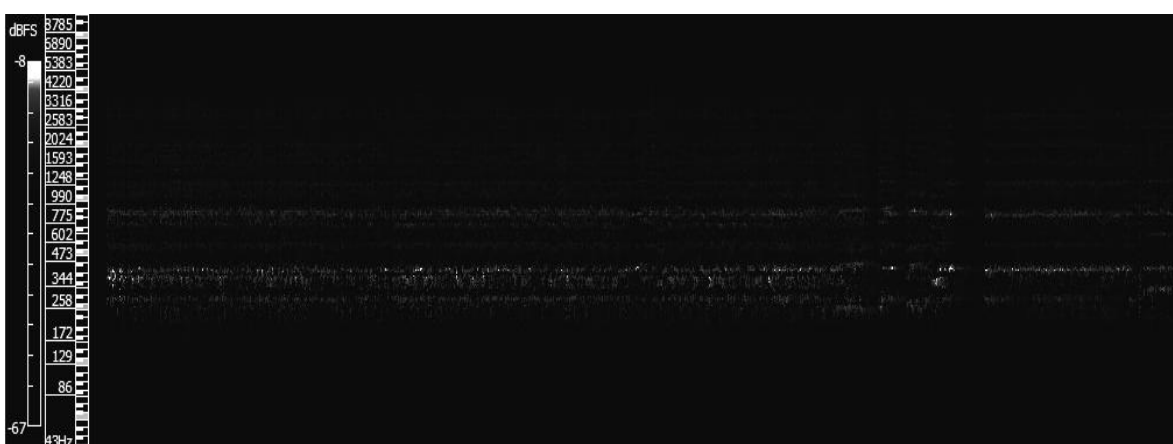
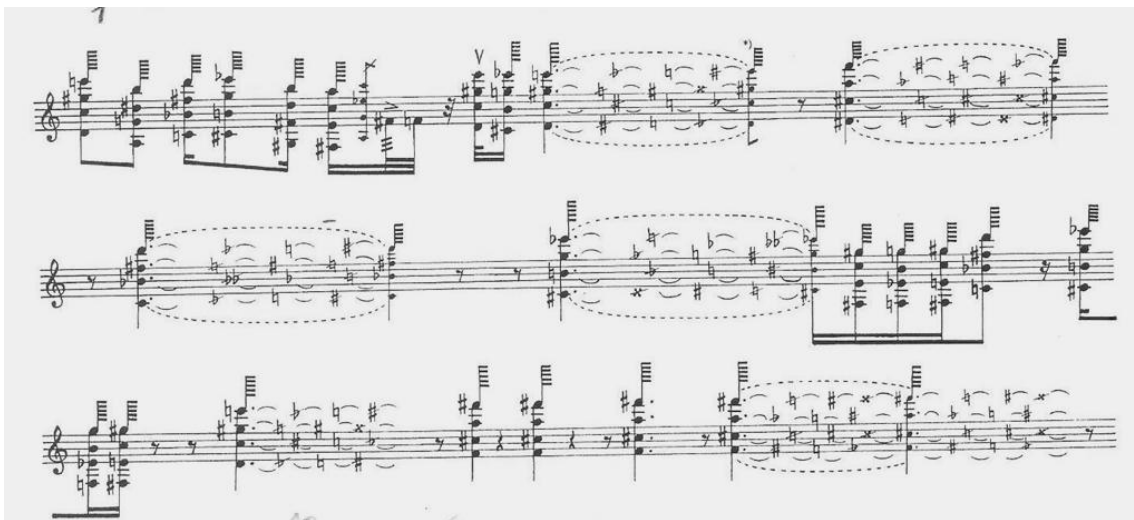


Figura 14 – Representação das frequências da gravação 2.

Para efeito de performance, é importante observar que, como neste primeiro acorde a nota Lá é corda solta, deve-se ter o cuidado para que esta não soe demais, distorcendo a ressonância de todo o acorde. Visto que, a regularidade representada pelas linhas horizontais demonstra como cada frequência permanece estável, apesar de existir pequenas partes escuras em que tem menos energia, podemos visualizar a espécie de “ilusão” gerada pela peça em relação à sustentação do acorde de quatro sons.

### 3.4.2 Análise do trecho “B”

O segundo trecho é o único em que o compositor se utiliza de alturas indeterminadas. São movimentos aleatórios dos dedos nas quatro cordas. Correspondem respectivamente aos aproximados nono e oitavo minutos das gravações 1 e 2, como podemos identificar a seguir:



Exemplo 25 – O signo \*) indica mínimos glissandos (6:5, 6, 7).

#### A) Parâmetros harmônicos

Aqui também percebemos grande diferença entre as gravações. A gravação 1 apresenta mais oscilações de frequência em relação a gravação 2, que se mostra mais estável. É evidente a progressão harmônica entre os acordes e a gravação 2 deixa isso mais definido, em detrimento de uma maior oscilação microtonal. Podem ser observadas estas características na análise espectral, pois as faixas de frequência estão mais definidas horizontalmente (Figuras 15 e 16). Neste aspecto, a gravação 1 é mais irregular e o intérprete parece não se preocupar em executar as alturas exatas, mas em expressar a transcendência do campo harmônico neste momento da peça. É realmente difícil de ouvir o caminho harmônico entre um acorde e outro na gravação 1. Apesar da indicação do compositor ser de que se devam interpretar glissandos

mínimos, é importante para o intérprete destacar esse trecho, pois é o único momento em que há utilização de microtons.

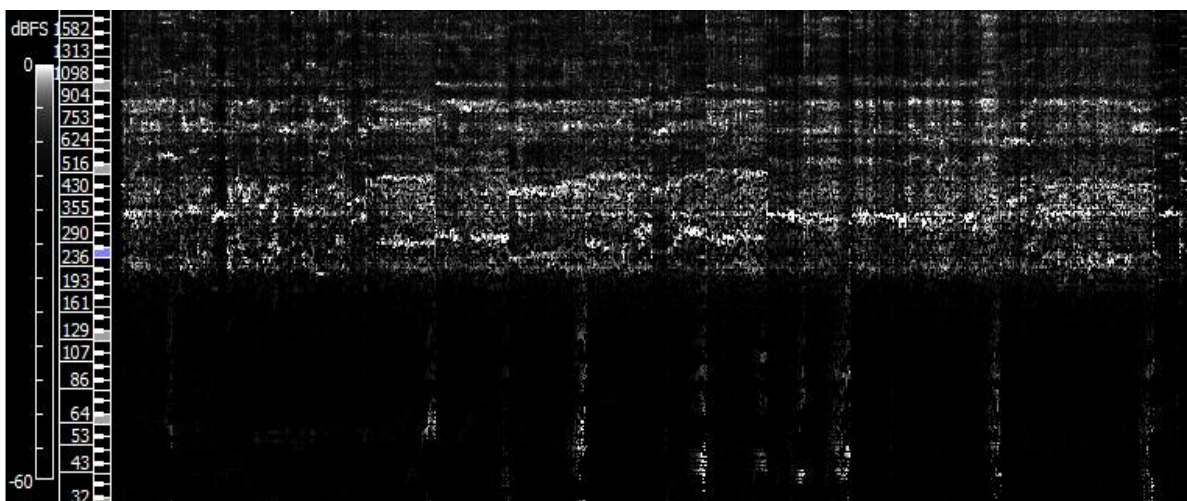


Figura 15 – Análise espectral do Trecho B na gravação 1.

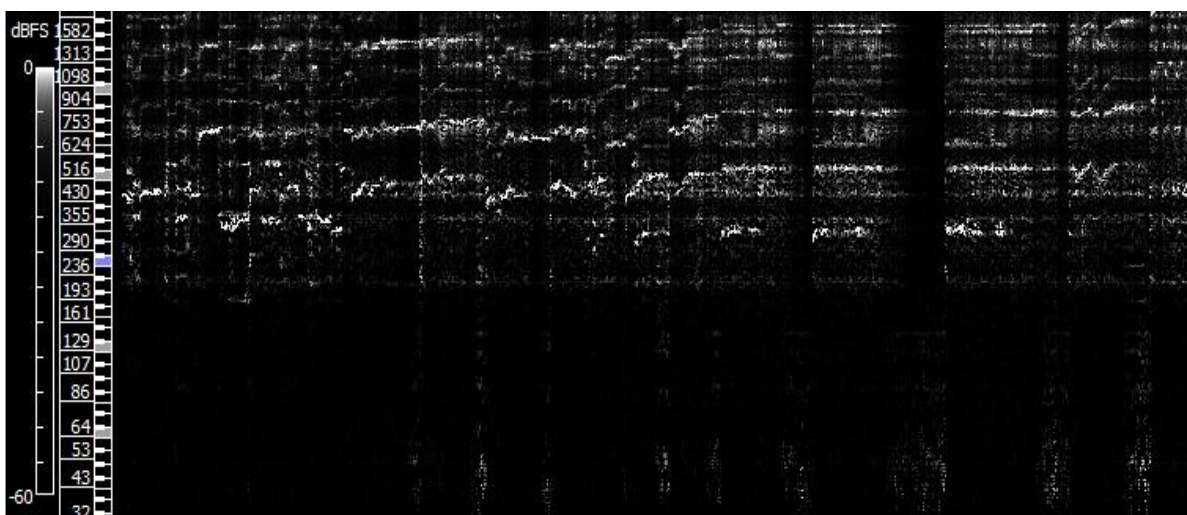


Figura 16 – Análise espectral do Trecho B na gravação 2.

## B) Parâmetros de tempo

As pausas entre os acordes são maiores na gravação 2, e a atividade dos trêmulos é maior na gravação 1. Isto tem relação com a obra como um todo. Neste trecho poderia dizer que há uma espécie de clímax que desacelera toda a obra, preparando o seu final de caráter lírico e melódico. Pode-se observar no exemplo 25, que as pausas vão aumentando até o final do trecho, na relação de 1-1-2-2-1-2-3-1-1, o que demonstra a desaceleração do trecho e



da obra como um todo. Um espaço de tempo adequado para as pausas deve ser considerado, não apenas medido matematicamente, mas levando em conta aspectos como a sensação física de relaxamento e distensão da obra como um todo.

Em relação ao tempo de duração dos acordes em *tremolos*, também temos discordâncias. A gravação 1 tem *tremolos* mais rápidos e acordes mais longos do que a gravação 2. No gráfico em BPM's, se observa grande desaceleração na gravação 2 em torno de 90 BPM; já na gravação 1, se observa mais regularidade temporal, tendo seu pico mais baixo em 112 BPM.

Os problemas de performance desse trecho dizem respeito, principalmente, à coordenação dos movimentos dos dedos da mão esquerda, juntamente com os *tremolos* da mão direita. É realmente muito difícil e requer independência de dedos na mão esquerda em um acorde com extensão entre o primeiro dedo e o segundo, além de um intervalo de sétima menor. Isso exige atenção especial por parte do intérprete.

## CONCLUSÃO

Após a descrição dos diversos aspectos apresentados nesta dissertação, observa-se que a preparação de uma obra contemporânea deve ser feita através de rigorosos critérios de escolhas. O intérprete deve reconhecer suas capacidades e incapacidades para promover maior eficiência em seus resultados artísticos. Numa pré-leitura localizar as dificuldades da obra para planejar uma rotina de estudo, definindo objetivos gerais e específicos.

Através da revisão sobre o conceito e classificação das técnicas estendidas, feita aqui, entende-se que estas podem ser derivadas da tradição instrumental ou do empréstimo de meios externos à tradição instrumental. Para o instrumentista de corda, as dificuldades da performance de técnicas estendidas de tradição instrumental, passam principalmente pela diversidade de timbre e dinâmica da mão direita e as exigências intervalares da mão esquerda. A interpretação de técnicas estendidas requer uma performance estendida, esta deve ser construída a partir do contexto musical de cada obra.

Os estudos contemporâneos *Viola Spaces* identificam cada técnica estendida, dando ímpeto musical ao que, às vezes, é considerado, pejorativamente, um mero “efeito”. Eles servem principalmente para iniciar o intérprete na performance de técnicas estendidas de tradição instrumental. Praticá-los, desenvolve a sensibilidade para questões técnicas de mão direita e esquerda e a coordenação dos movimentos em peças curtas que são muito divertidas de se estudar.

No caso específico do *tremolo*, os resultados obtidos através da preparação do estudo “*Rapid Repeat*”, além de desenvolver o condicionamento físico necessário para se interpretar a Sequenza VI, ajuda na execução de técnicas de arco utilizadas em outros repertórios, pois o intérprete acaba conquistando um maior controle de seus movimentos de mão direita. Além deste estudo, se observou que o IV movimento da Sonata Op. 25 nº 1 de Paul Hindemith se revela como uma boa introdução à técnica do *tremolo* da Sequenza VI de Luciano Berio. Todos os estudos *Viola Spaces* contribuem de uma maneira ou de outra, no preparo da Sequenza VI, porém destaque além de

“*Rapid Repeat*” o “*One finger*”, “*In between*”, “*Harmonic horizon*” e “*Up, down, sideways, round*”.

Os dados recolhidos nas análises das gravações da Sequenza VI, através dos softwares *Sonic Visualizer* e *Praat*, vêm ao encontro dos interesses dos intérpretes, visto que, demonstram como cada violista solucionou os problemas de tempo e altura em dois trechos relevantes desta obra. Nos dois trechos analisados, constata-se coerência nas decisões interpretativas dos violistas. Isto é observável tanto nas questões temporais quanto harmônicas, conforme descrito nas análises. O intérprete pode tirar proveito dos dados observando, por exemplo: o desacelerando que, evidentemente, pelo movimento repetitivo do gesto inicial da obra, no trecho “A”, faz com que certo “cansaço” seja percebido nas interpretações, constatando-se que é necessário um trabalho específico em relação ao movimento repetitivo da técnica de *tremolo*; o mesmo acontece no trecho “B”, que, no caso de mover os dedos em pequenos glissandos, exige atenção especial por parte do intérprete em relação à independência dos dedos da mão esquerda.

O levantamento feito aqui traz questões que podem ter continuidade em pesquisas futuras como, por exemplo, a questão do condicionamento físico e saúde do intérprete ou, através dos estudos *Viola Spaces*, aplicar novos processos de aprendizado em outras obras contemporâneas.

A pesquisa direcionada a este novo universo sonoro promovido pelo estudo de técnicas estendidas, deve ser uma busca constante de intérpretes e pedagogos da performance musical. O intérprete deve ser capaz de trabalhar em conjunto com compositores no propósito de colaborar na criação de novas obras, incluindo em seus programas de concerto e currículos acadêmicos, divulgando e fomentando a Música de Concerto do nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

BARRETT, Henry. *The Viola: Complete Guide for Teachers and Students*. Alabama: University Alabama Press, 1996.

BERIO, Luciano. Biografia. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/en/node/1154>>. Acesso em 29 out. 2012.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonte. Roma: Laterza & Figli, 1981.

BERIO, Luciano. *Sequenza VI*. London: Universal Edition, 1970.

BRIVATI, Stephen. *A violinist's experience with the Alexander Technique*. Disponível em: <<http://www.alexandertechnique.com/articles2/violinist/>>. Acesso em 20 mar. 2013.

BURKHARDT, François. Entrevista a Luciano Berio. *In: Revista Domus, n. 828*, Milão, p. 53 – 55, 2000.

CARDASSI, Luciana. Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. *In: PerMusí, n. 14*, Belo Horizonte, p. 44 - 56, 2006.

CASTELLANI, Felipe Merker: *Uma abordagem sobre a noção de gesto nas poéticas musicais de Luciano Berio e Brian Ferneyhough*. Campinas / São Paulo: Unicamp, 2010.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, p. 584, 1996.

CONABLE, Barbara. *What every Musician needs to Know about the Body – the practical application of Body mapping to Making Music*. Ed. Rev. Portland, 1998.

CONDE, Miguel. *Las Secuencias de Berio*. Disponível em: <[http://usuarios.lycos.es/miguel\\_conde/berio2.html](http://usuarios.lycos.es/miguel_conde/berio2.html)>. Acesso em 16 out. 2012. Espanha, 2005.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 304 p.

DESJARDINS, Christophe. *Voix d'alto*. Texto de apresentação do disco Aeon (AECD 0429). 2007

DE STEFANO, Dominici. *A Guide to the Pedagogy of Microtonal Intonation in Recent Viola Repertoire Prologue by Gérard Grisey as Case Study*. University of Cincinnati, 2010.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968

FERRAZ, Silvio & PADOVANI, José. *Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance*. Revista *Hodie* v. 11, n. 2, 2011.

FRITTS, Tyler. *Transforming the past: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in folk songs (1964)*. M.M. Thesis, University of Louisville, 2010.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1985.

GERLING, Cristina Capaparelli; SOUZA, Jussamara. A Performance como objeto de investigação. In: *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*. Belo Horizonte, p. 114 – 125, 2000.

GUERCHFELD, Marcelo. *A Pesquisa em música na Universidade Brasileira: Práticas Interpretativas*. Anais do X Encontro anual da ANPPOM. Goiânia, p. 43 – 48, 1997.

GRIFFITHS, Paul. *Luciano Berio Is Dead at 77; Composer of Mind and Heart*. New York Times Published: May 28, 2003.

GROH, Paul *SPACE ALIVE WITH MUSIC:Garth Knox's Viola Spaces*. Disponível em <<http://www.contemporaryviola.com/articles/paulgroh04.htm>>. Acesso em 10 de out. 2012.

GROVE, George. *The Grove Concise Dictionary of Music*. Edição concisa em português por Stanley Sadie; Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, p.572, 1994.

HALFYARD, Janet. *Berio's Sequenzas – essays on performance, composition and analysis*. London: Ashgate Publishing Limited, 2007.

HINDEMITH, Paul. Biografia. Disponível em: <<http://www.hindemith.info/lebenswerk/biographie/1895-1914/>>. Acesso em 14 abr. 2013.

HÜBLE, Klaus. Expanding the string technique. *In: Interface*. v. 13:4. Munich: Prestel-Verlag, 1984, p. 187-198

KNOX, Garth. *Viola Spaces – contemporary viola studies*. London/New York: Schott Edition, 2009

KNOX, Garth. Web site oficial. Disponível em: <<http://www.garthknox.org/>>, <<http://www.garthknox.org/viola-spaces.htm>>. Acesso em 05 nov. 2012.

KUBALLA, Ricardo. *A escrita para viola nas Sonatas com piano op. 11 n. 4 e op. 25 n. 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos*. Campinas. Unicamp, 2004.

LAVIGNE, Marco; BOSISIO, Paulo. *Técnicas fundamentais de arco para violino e viola*. Rio de Janeiro, 1999.

MENEZES, Flô. Entrevista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ApKrdpnlwy8>>. Acesso em 05 fev. 2013.

MENEZES, Flô. *Música Maximalista: Ensaio sobre a música radical e especulativa*. São Paulo, Ed. Unesp. 2006.

NEY, Casimir. *Vinte e quatro prelúdios para viola*. Revisão de Frederic Lainé. Musiques pour alto. Collection dirigée par Serge Collot. Paris. Ed. Gérard Billaudot. 1957

OSMOND-SMITH. *Berio*. New York/ Oxford, 1991.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. *Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance*. Música Hodie, Goiânia, vol. 11 n. 2, p. 11-35, 2011.

PISTON, Walter. *Orchestration*. Victor Gollancz LTDA, London, p. 25, 1955.

PHOTOGRAPHERS DIRECT, 1980. Disponível em: <<http://www.photographersdirect.com/buyers/stockphoto.asp?imageid=2760843>>. Acesso em 19 mar. 2013.

PRAAT. *Software*. Disponível em < <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/> >. Acesso em 14 de abr. de 2012.

PRESGRAVE, Fábio. *Aspectos da música brasileira atual: violoncelo*. Campinas: Unicamp, 2008.

RAY, Sonia. Editorial. Música HODIE, Goiânia, v. 11, n. 2, 2011.

ROSE, John. *Bow Wow: The Interactive Violin Bow and Improvised Music, A Personal Perspective*. Leonard Music Journal, Vol. 20, p. 57–66, U.S.A. 2010.

SARCH, Kenneth. *The twentieth century violin: a treatise on contemporary violin technique*. Boston, 1982.

SERGI, Marcos. Voz e Performance na Música de Luciano Berio. *In: Anais do 2º Encontro de Música e Mídia, Verbalidades, Musicalidades: temas, tramas e trânsitos*. Santos: Realejo Livros, 2006.

SONIC VISUALISER. *Software*. London: Queen Mary, University of London, 2006-2011.

STEFAN, Gilberto. *O ensino do trêmolo e da scordatura na contemporaneidade: aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito*. Dissertação defendida na Universidade Federal de Goiás. Orientação: Sonia Marta Rodrigues Raymundo. 2012. Disponível em: <<http://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C:btdt.ufg.br%5C:2113>>. Acesso em 05 fev. 2013.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The contemporary violino: extended performance techniques*. University of California Press: Berkley, 2001.

STONE, Kurt. *Perspectives of New Music*. Spring, 1963. v.1; face. 2. p. 9-31.

*THE HYPERSTRING PROJECT: the new dynamic of rogue counterpoint*. Disponível em: <[http://www.jonroseweb.com/f\\_projects\\_hyperstring.html](http://www.jonroseweb.com/f_projects_hyperstring.html)>. Acesso em 19 mar. 2012.

TOFFOLO, Rael. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: *Anais do XX congresso da ANPPOM*. Florianópolis, 2010.

TOKESHI, Eliane. *Técnica expandida para violino e as variações opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical*. Goiânia: Música Hodie, 2003, v.3, p. 52-58.

USHER, Nancy. Luciano Berio, *Sequenza VI* for solo viola – Performance Practices. In: *Perspectives of New Music*. v. 21, n. 1/2. Autumn, 1982 – Summer, 1983. p. 286-293.

VENN, Edward. Proliferations and limitations: Berio's Reworking of the *Sequenzas*. In: HALFYARD, Janet *Berio's Sequenzas – essays on performance, composition and analysis*. London: Ashgate Publishing Limited, 2007. p. 170-188.

WREEDE, Katrina. *Violaerobics – a technical work out for violists*. U.S.A. Ed. Vlazville Music, 1993.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo, 2000.

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of Contemporary Technique: with comments about Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt. In: STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University, 1992.



# ANEXOS

## Anexo 1 – Partitura da *Sequenza VI* de Luciano Berio (versão completa)

à serge collet

### sequenza VI per viola sola (1967)



luciano berio  
(1925)

© Copyright 1970 by Universal Edition (London) Ltd., London

Universal Edition UE 13 726  
ISMN M-008-04667-8  
LPC: 6-03452-00317-5  
ISBN 3-7024-0547-X

The musical score consists of ten staves of music. The notation is highly complex, featuring many beamed notes, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff includes a *pp* marking. The third staff starts with a *mf* marking. The fourth and fifth staves contain the word "pont." above the notes. The sixth staff also has "pont." above it. The seventh staff has a *mf* marking. The eighth staff includes dynamic markings *mf*, *f*, *mf*, and *ff*. The ninth staff has a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ . The tenth staff continues the complex notation.

berliosequenza VI

UE 13726

The musical score consists of nine staves of music. The first five staves are in bass clef, and the last four are in treble clef. The music is highly rhythmic and complex, featuring many triplets and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 5:  $\square \times 3$ , *accel.*,  $\text{♩} = 96$ , *pont.*
- Staff 6: *pont.*, *mf*, *f*
- Staff 7: *fp*, *ff*, *mf*, *f*, *p*, *p*, *f*, *mf*, *p*, *mf*, *fp*
- Staff 8:  $\text{♩} = 60$ , *ff*, *ff*, *pont.*, *pont.*, *accel.*,  $\text{♩} = 96$

berio:sequenza VI

UE 13726

con sord. pont.

mf sf p ff

mf mf f p ff

mf ff mf p ff mf p

f p f ff f

f ff p f ff mf ff ff p f

ff f mf p ff

♩ = 72

ff p p f p < f

3 pont. 3 5 3 3

p f p mf p sf p f p ff mf f p mf p

accel. ♩ = 96 accel.

f mf pp f p f pp f mf pp mf f pp

via sord.

Berlioz: sequenza VI

UE 13726

Berio: sequenza VI

UE 13726



The musical score consists of eight staves of music. The first seven staves are in a single system, each containing complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. The eighth staff is in a new system and includes dynamic markings like *p*, *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*. It also features a section with a wavy line and the text "(for about 10") and a tempo marking  $\text{♩} = 60$ . The notation includes various fingerings, slurs, and articulation marks.

- \* ) Random, minimal sliding of fingers / Zufälliges, geringes Gleiten der Finger
- \*\* ) Random, wide sliding of fingers / Zufälliges, weites Gleiten der Finger
- \*\*\* ) Alternating quickly ordinary and "harmonic" position of fingers / Schneller Wechsel zwischen Normalgriff und Flageoletgriff.

Anexo 2 – Partitura da *Sequenza VI* de Luciano Berio (versão sem gestos melódicos).

à serge collet



**sequenza VI**  
per viola sola  
(1967)

luciano berio  
(\*1925)

© Copyright 1970 by Universal Edition (London) Ltd., London

Universal Edition UE 13726  
ISMN M-008-04687-8  
UPC 8-03452-00317-5  
ISBN 3-7024-0547-X

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of chords and melodic lines, some connected by dashed lines indicating ties or slurs. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Three musical staves. The first two are in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a dynamic marking of *ff* and a fermata.

Four musical staves. The first two are in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a dynamic marking of *ff* and a fermata. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments.

Four musical staves. The first two are in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a dynamic marking of *ff* and a fermata. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments.

Four musical staves. The first two are in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a dynamic marking of *ff* and a fermata. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments.

Four musical staves. The first two are in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a dynamic marking of *ff* and a fermata. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments.

Four musical staves. The first two are in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a dynamic marking of *ff* and a fermata. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments.

Four musical staves. The first two are in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The third staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a dynamic marking of *ff* and a fermata. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It features a tempo marking of  $\text{♩} = 72$  and a dynamic marking of *f*. The notation includes complex rhythmic patterns and chords.



berlioz:sequenza VI

UE 13726

The image displays a page of musical notation for 'Sequenza VI' by Henri Martini, from the Violin Concerto by Hector Berlioz. The score is written for a violin and consists of eight staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a 'pont.' (pizzicato) marking and includes dynamic markings of *sf* and *mf*.
- Staff 2:** Features a five-measure rest and dynamic markings of *sf* and *mf*.
- Staff 3:** Includes a five-measure rest and dynamic markings of *sf* and *mf*.
- Staff 4:** Contains a five-measure rest and dynamic markings of *sf* and *mf*.
- Staff 5:** Shows a five-measure rest and dynamic markings of *sf* and *mf*.
- Staff 6:** Includes a five-measure rest and dynamic markings of *sf* and *mf*.
- Staff 7:** Features a five-measure rest and dynamic markings of *sf* and *mf*.
- Staff 8:** Contains a five-measure rest and dynamic markings of *sf* and *mf*.

The score also includes performance instructions such as 'accel.' and 'p' (piano), and a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ .

Berlioz: sequenza VI

UE 13726





Anexo 3 – Partitura da *Sequenza VI* de Luciano Berio (versão sem *tremolos*).

à serge collet

**sequenza VI**  
per viola sola  
(1967)

$\text{♩} = 62$



luciano berio  
(\*1925)

The musical score consists of ten systems of music. Each system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is written for solo viola and is a transcription of the original work by Luciano Berio, specifically the version without tremolos.

© Copyright 1970 by Universal Edition (London) Ltd., London

Universal Edition UE 13 726  
ISMN M-008-04887-8  
UPC 8-03452-00317-5

The musical score is arranged in six systems, each with a different clef: the first system uses a Bass clef, while the subsequent five systems use various alto and tenor clefs. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. A *pont.* (pizzicato) marking is present in several measures. A tempo marking of  $\text{♩} = 72$  is located at the bottom right of the score. The piece concludes with a final double bar line.

berlo:sequenza VI

UE 13726

The musical score consists of several staves. The first staff shows a single note with a dynamic marking of *f*. The second staff contains a sequence of notes with various dynamics including *f*, *mf*, and *p*. The third staff has a few notes with a dynamic of *f*. The fourth staff includes a triplet of notes marked *x 3* and a section marked *accel.* with a tempo of  $\text{♩} = 96$  and *pont.*. The fifth staff features a triplet of notes and a dynamic of *mf*. The sixth staff has a triplet of notes and a dynamic of *mf*. The seventh staff is a long line of notes with dynamics ranging from *ff* to *fp*. The eighth staff starts with a tempo of  $\text{♩} = 60$  and a dynamic of *(ff)*, followed by a section marked *pont.* and *accel.* with a tempo of  $\text{♩} = 96$ .

berlioz:sequenza VI

UE 13726

con sord. 5 pont. mf p ff

mf mf p ff

mf ff mf p ff mf p

f p f ff f

ff p f mf p f

ff mf f p

p p

p p f p ff mf p p

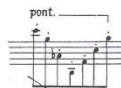
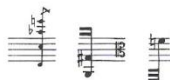
f mf pp f accel.  $\text{♩} = 96$  accel. pp mf pp

violino I: sequenza VI

UE 13726



The musical score is written for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. It consists of several systems of staves. The Violin I part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with dynamics such as *pp*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*. It includes tempo markings of  $\text{♩} = 120$  and  $\text{♩} = 60$ , and an *accel.* section with a tempo of  $\text{♩} = 144$ . The Violin II part is primarily a harmonic accompaniment with some melodic lines, marked with dynamics like *pp*, *mf*, and *p*. The Cello/Double Bass part includes a variety of textures, including pizzicato (*pizz.*), arco (*arco*), and *legno* (woodblock) effects. Dynamics range from *f* to *pp*. The score concludes with several measures of *pizz.* and *pont.* (ponticello) markings.



\*1) Random, minimal sliding of fingers / Zufälliges, geringes Gleiten der Finger

\*\*1) Random, wide sliding of fingers / Zufälliges, weites Gleiten der Finger

\*\*\*1) Alternating quickly ordinary and "harmonic" position of fingers / Schneller Wechsel zwischen Normalgriff und Flageoletgriff.

berio:sequenza VI

UE 13726

Anexo 4 – Partitura do Viola Spaces n. 5 *Rapid Repeat* (tremolo)

16

No 5: Tremolo  
"Rapid repeat"

♩ = 108

scordatura:  
tune C string down to B flat  
sounds as written

The musical score is written for a single staff in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as ♩ = 108. The piece is titled "No 5: Tremolo 'Rapid repeat'". The score begins with a scordatura instruction: "scordatura: tune C string down to B flat sounds as written". The music consists of 48 measures, with measure numbers 5, 9, 14, 20, 25, 33, 38, and 42 indicated at the start of their respective lines. The piece is characterized by rapid tremolos, often in sixteenth or thirty-second notes, interspersed with rests and chords. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *sfz*. Performance markings such as "measured" and "trem." are used to indicate specific playing techniques. Fingerings (e.g., 3, 5, 6) and bowings (e.g., >) are also present.

53 169

49 measured *f* 6 6 6 3 3 trem.

54 measured *p* 2 1= *f* *mf* measured 1= 2 3

60 trem. 3 3 *pp* sul pont. (sempre trem.)

67 *p*

77 moving to ord. *mf* *fp* *fp* *fp* *fp*

88 ord. move down bow move up bow *mf* 3

96 *mf* 2 3 1 2 4

104 measured *f* trem. 2 1 2 3 1

111 *ff* 2=2 4 1= 1 3



120

130

0  
2= 2=

measured

*ff*

136

0 2

1

trem.

*fp*

141

"flying tremolo"

*ff*

149

measured

3 trem.

measured trem. measured trem.

*pp* *ff*

156

cresc.

measured

trem.

measured

trem. slide down

slide up

165

rit.

to scratching

G.P.

*p*

♩ = 84  
ricochet

3