

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

CLARA LÚCIA DOS SANTOS

OBRAS CAMERÍSTICAS BRASILEIRAS COMISSIONADAS PARA VIOLA: processos
criativos e construção de performance

RIO DE JANEIRO
2022

Clara Lúcia dos Santos

OBRAS CAMERÍSTICAS BRASILEIRAS COMISSIONADAS PARA VIOLA: processos
criativos e construção de performance

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação Profissional em
Música (PROMUS), Escola de Música,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Música.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves

Rio de Janeiro
2022

CIP - Catalogação na Publicação

S237o Santos, Clara Lúcia dos
Obras camerísticas brasileiras comissionadas para
viola: processos criativos e construção de
performance / Clara Lúcia dos Santos. -- Rio de
Janeiro, 2022.
120 f.

Orientador: Cristiano Siqueira Alves.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação em Música, 2022.

1. Viola de arco . 2. Música de câmara . 3.
Música brasileira . 4. Música contemporânea . 5.
Comissionamento. I. Alves, Cristiano Siqueira,
orient. II. Título.

Clara Lúcia dos Santos

OBRAS CAMERÍSTICAS BRASILEIRAS COMISSONADAS PARA VIOLA: processos criativos e construção de performance.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 23 de fevereiro de 2022:


Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves - UFRJ/PROMUS


Prof. Dr. Fernando Ernesto Lopes Pereira - UFRJ/PROMUS


Prof. Dr. Emerson Luiz de Maggi - IAR-UNICAMP

Aos meus eternos mestres, em especial a Kátia Faustino (in memoriam) pelo exemplo de integridade, coragem e dedicação à música.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música da UFRJ, seu corpo docente, direção e administração por proporcionarem um ambiente criativo e inspirador.

Ao Prof. Dr. Cristiano Alves, meu orientador, pela paciência, amizade e valiosa colaboração na elaboração deste trabalho.

Aos compositores Armando Lôbo e Liduino Pitombeira, sem os quais essa pesquisa não seria possível, pelas generosas e indescritíveis contribuições desde a composição das obras até a defesa desta pesquisa.

Aos meus pais, Cláudio e Cecília, pela dedicação em me educar com esforço, apoiando sempre minhas decisões e encorajando meus sonhos.

À Filipe Lobo, por todo apoio, amor e paciência demonstrados.

Aos amigos Daniel Silva e Jeniffer Campbell, pela gentileza nas belíssimas interpretações.

Aos amigos Aline, Monique, Nathan, Luiz Filipe, Abraham e Matthew, pelo entusiasmo e suporte sempre concedidos.

Enfim, a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

SANTOS, Clara. **REPERTÓRIO CAMERÍSTICO COMISSIONADO PARA VIOLA: PROCESSOS CRIATIVOS E CONSTRUÇÃO DE PERFORMANCE**. 2022. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho reúne duas obras brasileiras comissionadas para viola, nas quais são exploradas as junções timbrísticas e possibilidades artísticas envolvendo a viola e sua interação a outros instrumentos, como harpa, clarineta e violoncelo. O projeto contempla aspectos característicos do trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes, oferecendo como produto final uma gravação audiovisual das obras. Será oferecido ainda um material de suporte, também audiovisual, contemplando narrativas acerca de etapas do processo de construção da performance, bem como elementos que remetem à colaboração observada no decorrer do processo.

Palavras - chave: Viola. Música de câmara. Música brasileira. Música contemporânea. Comissionamento. Colaboração compositor intérprete.

ABSTRACT

SANTOS, Clara. **REPERTÓRIO CAMERÍSTICO COMISSIONADO PARA VIOLA: PROCESSOS CRIATIVOS E CONSTRUÇÃO DE PERFORMANCE.** 2022. Dissertation (Professional Master in Music) - School of Music, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The present research project brings together two Brazilian works commissioned for the viola, which explore the combination of timbres and the artistic possibilities involving the viola and other instruments, such as harp, clarinet and cello. The project explores the development of the collaborative work between players and composers, offering as a final product the audio and video recording of the works, in which the artistic insight acquired during the research process will be applied to the performance.

Key words: Viola. Chamber music. Brazilian music. Contemporary music. Commissioning. Colaboration composer performer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Fluxograma de intérpretes violistas.....	15
Figura 2:	Programa de apresentação da VI Jornada Promus.....	19
Figura 3:	Bula das cores utilizadas em estudo 1.....	37
Figura 4:	Bula das cores utilizadas em estudo 2.....	42
Figura 5:	Andamentos utilizados em estudo.....	51
Figura 6:	Divulgação V Jornada Promus.....	53
Figura 7:	Divulgação VI Jornada Promus.....	54
Figura 8:	Divulgação VII Jornada Promus.....	71
Figura 9:	Croqui.....	73
Figura 10:	Input list.....	74

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1:	<i>Seresta n° 21 3° movimento</i> compassos 158 ao 164.....	27
Exemplo 2:	<i>Trio Elétrico II</i> compassos 90 a 92.....	29
Exemplo 3:	<i>Trio Elétrico II</i> compasso 80.....	30
Exemplo 4:	<i>Trio Elétrico II</i> compassos 79 a 80.....	30
Exemplo 5:	<i>Trio Elétrico II</i> compasso 72.....	31
Exemplo 6:	<i>Trio Elétrico II</i> compassos 111 a 118.....	31
Exemplo 7:	<i>Trio Elétrico II</i> compassos 111 a 118 (modificados).....	32
Exemplo 8:	<i>Seresta n° 21 2° movimento</i> compassos 74 a 92.....	48
Exemplo 9:	<i>Seresta n° 21 1° movimento</i> compassos 37 a 52.....	49
Exemplo 10:	<i>Seresta n° 21 2° movimento</i> compassos 126 ao 134.....	49
Exemplo 11:	<i>Trio Elétrico II</i> compassos 1 a 4.....	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 - CONTEXTUALIZAÇÃO	14
1.1 A VIOLA NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA.....	18
1.2 COMPOSITORES.....	18
1.2.1 Liduino Pitombeira.....	18
1.2.2 Armando Lôbo.....	20
2 - PROCESSOS CRIATIVOS.....	23
2.1 SERESTA Nº 21.....	24
2.2 TRIO ELÉTRICO II.....	28
3 - CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE.....	33
3.1 PERFORMANCE: CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO.....	33
3.2 PLANEJAMENTO DA PERFORMANCE.....	33
3.2.1 Mapeamento interpretativo Trio Elétrico II.....	36
3.2.2 Mapeamento interpretativo Seresta nº 21.....	42
3.3 HABILIDADES EXPRESSIVAS.....	48
3.4 ESTRATÉGIAS DE ESTUDOS.....	50
3.5 SUGESTÕES.....	55
3.5.1 Sugestões Trio Elétrico II.....	56
3.5.2 Sugestões Seresta nº 21.....	63
4 - Relato de experiência.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	78
ANEXO 1.....	85
ANEXO 2.....	91
ANEXO 3.....	106
ANEXO 4.....	113
ANEXO 5.....	117
ANEXO 6.....	119

INTRODUÇÃO

Buscando ampliar o conhecimento acerca do repertório brasileiro para viola do século XX, interessei-me por analisar trabalhos de compositores e intérpretes brasileiros variados, com especial interesse por processos colaborativos. Experiências reportadas em relação ao comissionamento de obras, seus processos de construção artística e suas estreias representam importante fonte de pesquisa e inspiração.

O presente projeto tem por objetivo apresentar duas obras brasileiras para viola em distintas formações camerísticas, descrevendo os processos criativos que conduzem à performance. Aspectos que envolvem desde o comissionamento das composições até especificidades artísticas concernentes aos trabalhos colaborativos entre compositor e intérprete serão descritos.

O foco principal da minha contribuição se dá na análise técnica das obras com proposições de arcadas, dedilhados e golpes de arco que favoreçam a interpretação e preservem as ideias musicais concebidas pelo compositor. Com o intuito de relatar o efeito dessas sugestões, bem como a experiência dessa colaboração, proponho também a descrição da construção da performance como parte do objetivo de pesquisa.

Como suporte ao desenvolvimento desta pesquisa, importantes trabalhos de compositores e intérpretes sobre a viola na música contemporânea brasileira são analisados à luz de sua contribuição ao repertório já estabelecido. Busquei pesquisar principalmente composições que contemplam o processo colaborativo, sempre com foco na participação da viola, seja em peças solo ou em formações de música de câmara.

Fora observada certa escassez de produção textual especificamente relativa à música contemporânea brasileira para viola. No entanto, os trabalhos que puderam ser acessados, como teses de mestrado, doutorado e literatura adicional a abordar o tema, foram de grande valia no processo de pesquisa e se encontram descritas na bibliografia.

Um importante compositor brasileiro que contribui imensamente com o repertório contemporâneo brasileiro para viola é o professor, compositor e regente Ernani Aguiar. Visto que a viola foi seu instrumento de estudo, é notável a importância de seu trabalho e a presença significativa do instrumento em seu acervo de composições, bem como em toda a sua trajetória, de maneira geral.

Um panorama da vida e obra do maestro Ernani pode ser encontrado no trabalho do violista Jessé Pereira intitulado “A viola de arco na vida e obra de Ernani Aguiar”. A apresentação deste trabalho é parte do Congresso sobre Ernani Aguiar realizado durante o

FMCB (Festival de Música Contemporânea Brasileira), em 29 de março de 2019, em Campinas, SP. Neste trabalho, Jessé demonstra como o efetivo envolvimento do compositor com seu instrumento veio a influenciar significativamente suas composições. Além das “*Meloritmias n.º 5*” (1987) – provavelmente a peça solo mais conhecida do compositor, que foi estreada em 29 de janeiro de 1988 pelo violista Marcelo Jaffé –, encontram-se diversas obras em distintas formações nas quais a viola se apresenta como solista ou camerista dentre as composições de Ernani Aguiar. Destacam-se, neste contexto, obras como: *Dezviolada* (1984), estreada em 1985, na Oficina de música de Curitiba; *Cantos da noite* (mezzo soprano e viola, 1990), que teve sua estreia em 1995; *Música a quatro* (oboé, violino, viola e violoncelo, 1979), cuja estreia ocorreria no mesmo ano de sua composição, entre outras. Tais obras se constituem parte relevante do repertório violístico brasileiro, sobretudo face ao admirável empenho do compositor em difundir a produção nacional. Tais obras são frequentemente programadas, não apenas no Brasil, como também no exterior (JESSÉ, 2019).

A carreira do violista Fernando Thebaldi muito me inspira, inclusive face à sua dedicação à divulgação do repertório brasileiro para viola, seja como solista ou camerista. Após 10 anos radicado na Holanda, onde conquistou diplomas de mestre pelo Conservatório Real de Haia, Rotterdam e Brabant, sob a orientação da violista Gisella Bergman, Fernando retorna ao Brasil como professor da Faculdade de Música do Espírito Santo, atuando ainda na Orquestra Petrobras Sinfônica, Orquestra Sinfônica Nacional e Quarteto Radamés Gnattali (THEBALDI, 2020).

Para além de sua atuação como solista frente à orquestra, interpretando e estreado obras brasileiras para viola, observa-se ainda seu desempenho como camerista, com muitos e muitos anos dedicados à atuação em quartetos de cordas, sobretudo. Atualmente faz parte do Duo Burajiru, também composto pela pianista Yuka Shimizu e desenvolve ainda um importante papel junto ao T’Rio, novamente com a pianista Yuka Shimizu e o clarinetista Cristiano Alves. A partir da música “*Trio das águas*”, do compositor Ricardo Tacuchian, deu-se a formação do T’Rio, que tem na valorização da música brasileira uma importante missão. O repertório por eles executado inclui obras de João Guilherme Ripper, Liduino Pitombeira e Nestor de Holanda Cavalcanti e resultou em registro fonográfico das obras supracitadas. Dessa forma, a formação do T’Rio (viola, clarineta e piano), bem como seu repertório (em especial as peças comissionadas) tornaram-se importante fonte de pesquisa para esse projeto. (RADIO EBC, 2019).

De minha parte, enalteço o trabalho desses artistas que zelam pela geração e difusão de obras escritas para viola, colaborando para a ampliação do repertório para o instrumento.

Observa-se que a ação colaborativa dentro do repertório brasileiro tem se mostrado uma prática cada vez mais constante. Corroborando com tal afirmação, Ray propõe que:

A colaboração compositor-performer tem se mostrado um fértil caminho para o aprofundamento do conhecimento artístico, particularmente na promoção de novas obras de compositores ativos e no estímulo à ampliação de técnicas de execução instrumental (RAY, 2010, p.5).

Portanto, sentindo-me motivada a também fazer parte de um movimento semelhante, valorizando a produção contemporânea, comissionei obras a compositores que, de forma muito generosa, dedicaram tempo, energia e imensa capacidade criativa ao projeto em questão. A pluralidade artística dos compositores envolvidos no projeto é um fator determinante em direção à preservação da autenticidade do trabalho verificado neste repertório. Dois grandes compositores brasileiros aceitaram o desafio para criar um repertório de forma colaborativa. São estes: o professor doutor Liduino Pitombeira e o cantor e compositor Armando Lôbo. Sinto-me gratificada por trabalhar junto a compositores tão comprometidos com a música brasileira em todas as suas potencialidades. Imensa é minha gratidão e admiração por cada um deles.

Busquei enriquecer a pesquisa por meio da proposição de formações pouco usuais, validando a originalidade que pretende o projeto. Para que ricas e distintas texturas pudessem ser expostas nestas composições, optou-se pela combinação da viola com harpa e da viola com a clarineta e o violoncelo, fugindo às possibilidades sonoras mais comumente verificadas, como por exemplo nas tradicionais formações de quartetos de cordas ou viola e piano. Espera-se, com este trabalho, divulgar não apenas o repertório em questão, como também destacar a produção contemporânea para viola em geral, além do próprio instrumento em sua potencialidade artística. As partituras serão disponibilizadas ao público, bem como a gravação de áudio e vídeo.

A presente dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, busca-se contextualizar a concepção do projeto, desde sua elaboração básica – expondo motivações e caminhos que conduziram à escolha dos compositores em questão –, até exposições de biografias e obras dos autores pesquisados. Verificam-se, ainda, aspectos centrais que delineiam o relevante papel exercido pela viola – objeto central da presente pesquisa – no contexto da música contemporânea brasileira de concerto.

No segundo capítulo, já então introduzidas as obras compostas, são apresentados importantes aspectos que norteiam os processos criativos de cada compositor. Neste capítulo, são reunidas informações e curiosidades a respeito dos compositores, não deixando de focar, contudo, as obras objetos de pesquisa deste projeto.

O terceiro capítulo traz uma particular visão da autora, que expõem fatores representativos e relevantes no concernente à preparação das obras. Face às demandas artísticas contidas nas obras, proposições de ordem técnica e musical são oferecidas. Alguns dos caminhos cognitivos que conduziram à construção final da performance são relatados. Observa-se, no relato de experiência oferecido, a visão desta autora acerca da experiência em proceder o comissionamento de obras, bem como a perspectiva de interação direta com os compositores e a oportunidade dos próprios registros audiovisuais em si, tanto o de performance, quanto o material descritivo adicional.

O estudo e a pesquisa de obras contemporâneas agregam efetivo valor profissional a qualquer artista. Assim como a vida e o mundo em si, a música encontra-se em constante mudança. O mercado da música se reinventa sensivelmente a cada ano. A forma de ouvir música mudou radicalmente e, como causa e consequência deste fato, a forma de produzi-la, também. Agregar novas perspectivas técnicas e desenvolver distintas linguagens são ações, mais que benéficas, diria essenciais, inclusive como forma de ampliação da bagagem musical. A respeito do tema, Presgrave propõe que:

A interpretação de peças recém-escritas deve estar em constante transformação, sendo as próprias peças um norte indicativo de seus caminhos - ainda que não saibamos a priori onde este caminho irá levar. A música contemporânea exige do intérprete uma constante capacidade criativa: é responsabilidade do intérprete criar e recriar universos sonoros (PRESGRAVE, 2008, p.113).

A produção e performance de novas obras contemporâneas representam relevante estímulo não apenas para o incremento da produção artística para o instrumento, bem como fornecem material para discussões e pesquisas plurais nesta seara.

Dada a importância dos compositores escolhidos e a relevância de um trabalho que discorra sobre um processo amplo (comissionamento, colaboração e construção artística), entendo ser o presente produto um veículo não apenas de proposição, mas também de fomento e sedimentação de novas possibilidades interpretativas para a viola no repertório camerístico brasileiro.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 A VIOLA NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

A época de maior pujança no que concerne composições para viola no Brasil foi entre 1950 e 1980. No período mencionado, compositores como Camargo Guarnieri¹ (1927-1993) Osvaldo Lacerda² (1927-2011) e César Guerra-Peixe³ (1914-1993), importantes compositores para o repertório brasileiro para viola, se inspiravam em músicos contemporâneos e por esse motivo, a grande maioria das obras eram dedicadas aos violistas virtuosos da época, como veremos adiante.

A partir da década de 1940 já se observava um efetivo incremento na literatura para o instrumento, sobretudo face a ligações pessoais mais estreitas entre importantes compositores com destacados instrumentistas à época (BURATTO, 2011).

Como exposto, a proximidade entre compositores e instrumentistas potencializou a produção de repertório brasileiro para viola. De acordo com Buratto (2011), as dedicatórias mais relevantes no repertório são:

- Camargo Guarnieri: *Choro para viola e orquestra* (janeiro de 1975), dedicado a Raphael Hillyer;
- Radamés Gnattali (1906-1998): *Concerto para viola e orquestra de cordas* (1967), *Sonata para viola e piano Op. 11* (1969), dedicada ao violista Perez Dworecki;
- Heitor Villa-Lobos (1915-1958): *Duo para violino e viola* (1946), dedicado à violinista e professora Paulina d'Ambrósio;
- Osvaldo Lacerda: *Sonata para viola e piano* (1962), dedicada à Johannes Oelsner, “*Appassionato, Cantilena e Toccata*” para Viola e Piano (1977), dedicado ao violista George Geza Kiszeky.

Os compositores Edino Krieger (1928) e Marlos Nobre (1939) também dedicaram obras ao violista George Kiszely, enquanto Souza Lima (1898-1982), além dos já citados Guerra Peixe e Radamés Gnattali, também ofereceram dedicatória ao violista Perez Dworecki.

¹ Mozart Camargo Guarnieri, compositor, regente, pianista brasileiro. Entre seus alunos destacaram-se os nomes de Osvaldo Lacerda, Villani-Côrtes, Almeida Prado e Marlos Nobre. (1907–1993).

² Osvaldo Costa de Lacerda foi um pianista e compositor brasileiro. Lacerda ocupava a cadeira de número 9 da Academia Brasileira de Música, que já foi de Brasília Itiberê da Cunha. (1927 - 2011).

³ Guerra Peixe (1914–1993), foi compositor, arranjador, regente, violinista, professor e pesquisador brasileiro dedicado a pesquisa da música folclórica nordestina.

A autora também destaca em sua pesquisa o registro da primeira obra brasileira composta para viola, em 1923. “*Sertaneja*” para canto e conjunto de violinos e violas, é parte da *Suíte para canto e violino*, de Heitor Villa-Lobos. A obra foi estreada em concerto em homenagem à Júlio Prestes, no dia 24 de setembro de 1930, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.” (BURATTO, 2011, p.18).

Segue abaixo um quadro ilustrativo que permite observar dados expostos acima e um entendimento mais amplo da relação entre compositores e intérpretes ao longo das décadas mencionadas.

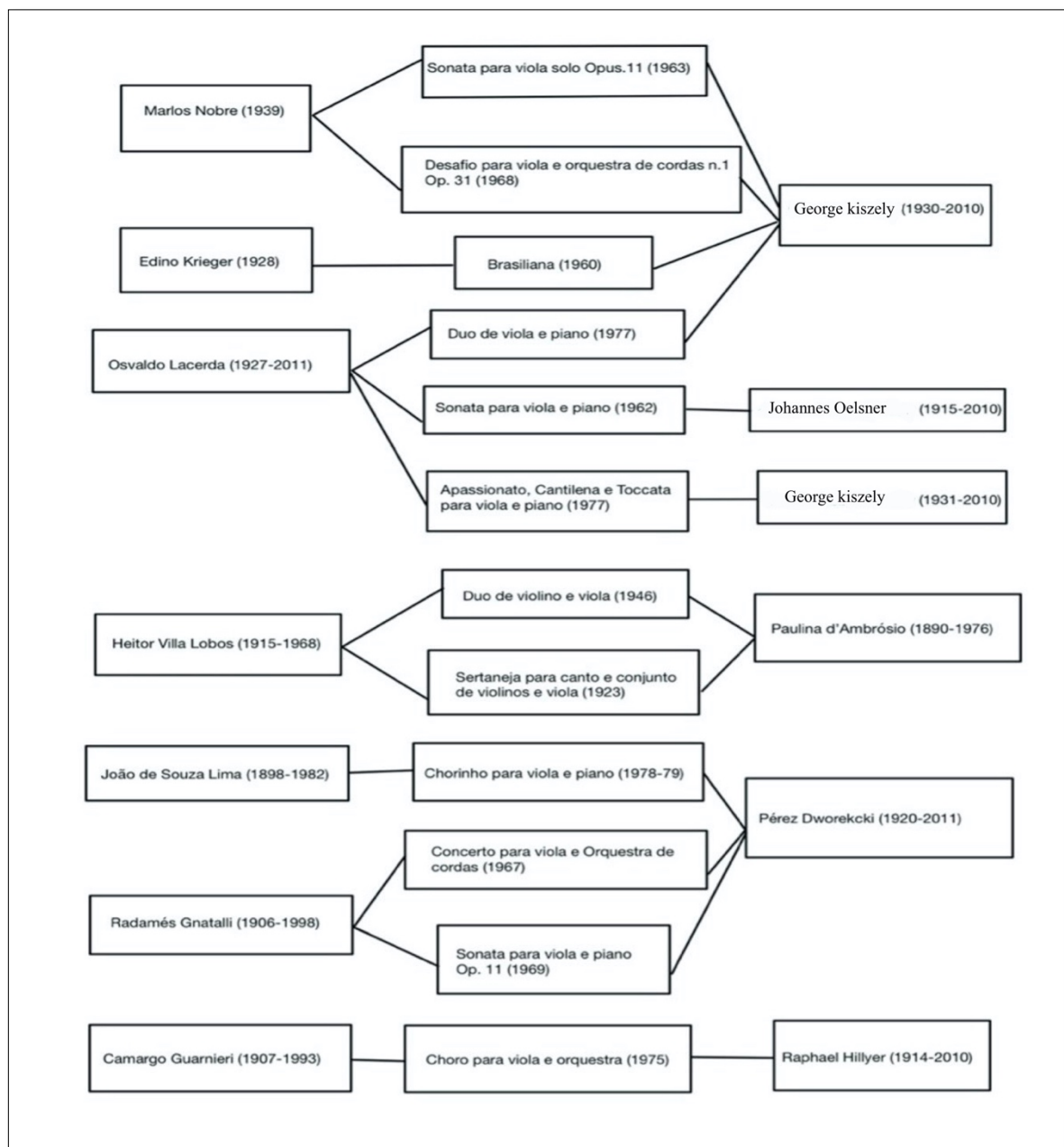


Figura 1 - Fluxograma de intérpretes violistas e compositores brasileiros.

Fonte: Elaborada pela autora, 2020.

Ademais, outro marco no desenvolvimento deste repertório é “*O Bilhete de um Jogral para viola sozinha*”, de César Guerra-Peixe, escrita em 1983. Encomendada como peça de confronto para o II Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira, em 1984, a peça, cuja escrita original se destina ao violino, ganha nova versão a partir desta transcrição.

A pesquisa do repertório brasileiro atual para viola aponta uma preocupação de compositores e intérpretes no tocante à difusão da música contemporânea para o instrumento no país. Torna-se claro o efetivo resgate e edição de obras já existentes no repertório, algo que deve ser louvado, sem sombra de dúvida. Contudo, tem havido um número crescente de publicações de dissertações, teses e artigos. Entre 1990 e 2014 houve um crescimento exponencial nesses trabalhos onde a sua maioria é dedicada a obras do repertório brasileiro.

A ABRAV – Associação Brasileira de violas – disponibiliza uma lista provisória com 52 títulos, 34 deles (65%) dedicados à performance. A maioria dos trabalhos é dedicada a obras do repertório brasileiro

Face à realidade exposta e ao desejo desta autora em proceder o comissionamento de novas obras e buscar fomentar a renovação do repertório para o instrumento, tal pesquisa segue a trilha da exploração do novo.

Goulart (2005) sugere que a presença do repertório contemporâneo nas instituições de ensino se mostra inconsistente:

Vê-se que se trata de um círculo vicioso: as instituições de ensino musical discriminam a música contemporânea que, conseqüentemente, não se torna inteligível e mesmo acessível aos intérpretes, o que faz com que o público de concerto tenha restrito acesso a ela, e que os futuros estudantes de música não a exijam nos conservatórios e escolas de música (GOULART, 2005, p.109).

Desta maneira, grandes obras deixam de ser tocadas, infelizmente por não serem tão conhecidas. E não há como serem conhecidas se não são levadas à público e incorporadas ao repertório de violistas, sobretudo brasileiros. Cria-se, portanto, um círculo vicioso. Acerca deste processo, Goulart (2006) atesta que:

Quando os intérpretes tentam quebrar este círculo, por vezes se deparam com dificuldades concernentes à localização de partituras, aquisição de partituras editadas e gravações. Superadas essas dificuldades, esbarram em novos obstáculos: decodificar e familiarizar-se com os novos signos notacionais, desinibir-se diante de algumas peças que exigem expressão corporal, acostumar-se à prática da improvisação (GOULART, 2005, p.109).

Um dos desafios encontrados no decorrer desta pesquisa remeteu à dificuldade de acesso a conteúdo de pesquisa sobre prática e performance da música contemporânea para viola. Parece haver, inclusive, considerável hiato também no concernente a gravações. Poucos foram os registros fonográficos para viola alcançados por esta pesquisa. Da mesma forma, ao analisar currículos de universidades brasileiras, observa-se restrito alcance no que tange a pesquisa e prática de repertório contemporâneo, sobretudo brasileiro.

No cenário musical atual, destaca-se o violista britânico Lawrence Power como um dos principais intérpretes de música contemporânea, em constante atuação. Recentemente iniciou sua série “*Lockdown Commission*”, que consiste em dez curtas-metragens encomendadas para viola solo. (THE VIOLIN CHANEL, 2021).

O violista Rafael Altino é brasileiro e também conhecido mundialmente. Rafael tem um importante trabalho que registra seu contato com o Brasil o disco “*Viola a Rafael*”, no qual executa peças de Marlos Nobre, Liduino Pitombeira, Marcílio Onofre e Henrique Vaz. Ao longo de sua carreira, não apenas se dedicou a obras de autores nacionais, como também recebeu diversas dedicatórias de compositores internacionais. Atualmente, Rafael é primeira viola da Orquestra Sinfônica de Odense, na Dinamarca. (O PIANO E SUAS PERSPECTIVAS, 2020).

Em entrevista à revista O Grito, Rafael reforça o progresso do repertório contemporâneo brasileiro para viola e diz:

Para o meu instrumento, a viola, este é um período onde um grande número de compositores estão criando maravilhas para a viola como um instrumento solista. Eu tento contribuir com o que posso; por enquanto foram quatro concertos para viola e orquestra escritos para mim, dez peças para viola solo, já encomendei seis novas peças para viola e piano, e assim vou adiante, buscando “aventuras” novas. (O GRITO, 2021).

Acrescento ainda, outros nomes, como Garth Knox. Sua série de peças *Viola Spaces* são um marco na escrita contemporânea para viola. (GARTHKNOX.ORG, 2021).

No campo da música de câmara, são observados importantes trabalhos que contemplam a viola, dos quais cabe menção o CD⁴ T’Rio gravado pelo trio (Fernando Thebaldi, viola; Cristiano Alves, clarineta; Yuka Shimizu, piano), onde encontram-se obras de ilustres compositores brasileiros.

⁴ Ver em anexos a capa do Cd gravado.

1.2 COMPOSITORES

1.2.1 Liduino Pitombeira

O compositor Liduino Pitombeira nasceu em 06 de outubro de 1962, na cidade de Russas, no estado do Ceará. Teve seu primeiro contato com a música através das aulas de violão com seu amigo, Paulo Santiago. Seguiu autodidata até ingressar no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará no ano seguinte. Curiosamente, Liduino também possui formação na área tecnológica em eletricidade e eletrônica, na antiga Escola Técnica Federal (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará). Segundo o compositor, a formação em eletricidade e eletrônica veio a contribuir significativamente em sua trajetória, sobretudo quando de seus primeiros contatos com a música eletroacústica.

Nas disciplinas contraponto, formas musicais, estética, orquestração, harmonia e composição, teve como professor José Alberto Kaplan, com quem estudou no período de 1991 a 1998. Dez anos depois, após concluir sua licenciatura em Música pela UECE, prestou concurso para professor substituto desta mesma universidade, passando a lecionar as disciplinas de harmonia, contraponto, análise e organologia do curso de Música.

Deu sequência aos seus estudos em Baton Rouge, Estado de Louisiana (EUA), cursando mestrado na *Louisiana State University* (LSU). Após a conclusão dos cursos de mestrado e doutorado em Louisiana, sob a orientação de Dinos Constantinides e Jeffrey Perry, alcançou seu título de Ph.D em composição e teoria musical em 2004, tendo atuado, junto à mesma universidade, como professor assistente visitante.

Seu empenho e dedicação às suas composições durante sua permanência nos EUA trouxeram-lhe várias premiações, como: Primeiro Prêmio do Concurso Nacional de Composição “Sinfonia dos 500 Anos”, realizado em Recife, em 2000, com a obra “Uma Lenda Indígena Brasileira”, opus 40, para orquestra sinfônica; Primeiro Prêmio no “Segundo Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri”, realizado em São Paulo em 1998, por sua “Suíte Guarnieri”, opus 30, para Orquestra de Cordas; Seleção de *Four Brazilian Songs* opus 31, executada pelo Quinteto de Sopros Arta durante a conferência da *International Society for Contemporary Music*, realizada em Luxemburgo, em 2000, entre outros.

Seu retorno ao Brasil se deu em agosto de 2006, prestando concurso para a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde lecionou nos cursos de graduação e pós-graduação. Lecionou ainda na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e, no presente momento, atua na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na cadeira de composição. Com vasta produção acadêmica e artística, publica frequentemente

artigos sobre composição musical e teoria em distintos meios e revistas acadêmicas, apresentando-se ainda em conferências no Brasil e no exterior.

O interesse pela colaboração com o compositor Liduino nesta pesquisa se deu, sobretudo, pela enorme admiração que sempre nutri por seu trabalho. Tendo tocado algumas de suas obras orquestrais diversas vezes, e também apreciado diversas outras obras solos e camerísticas em concertos e recitais, já me era familiar a sua linguagem de composição. Mas, a partir do início da pesquisa pelo repertório camerístico atual contendo a viola, seu trio para viola, clarineta e piano, intitulado “*Fantasia sobre a Muié Rendeira*” tornou-se um grande referencial para mim, despertando assim o entusiasmo em comissionar uma obra sua. Da mesma forma, muito me inspiram todas as suas obras solo para viola, em especial a peça Seresta nº 10, (escrita originalmente para violino), a qual tive o enorme prazer em estrear a sua versão para viola na VI Jornada Promus, em 26 de novembro de 2019, na Escola de Música da UFRJ.

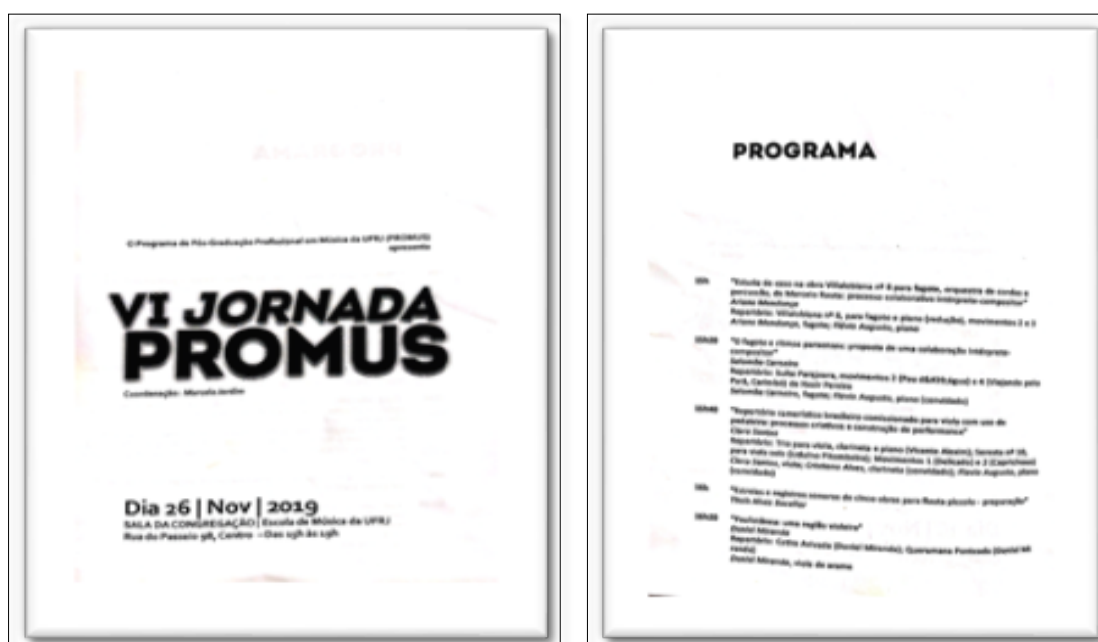


Figura 2 - Programa de apresentação da VI Jornada PROMUS.
Fonte: Site PROMUS, 2020.

Dado tamanho interesse por suas ideias musicais e linguagem, não hesitante convidei Liduino, que prontamente atendeu ao comissionamento daquela que seria a “Seresta nº 21 para Viola e Harpa”. A Seresta nº 21 é, portanto, a sequência de uma série de Serestas que já contabilizava, até então, 20 obras escritas para diversas formações. Em sua entrevista à Revista Concerto (“Caminhos da invenção”, edição de março de 2020), Liduino menciona a composição pertencente à presente pesquisa como parte de seus trabalhos atuais:

Estou trabalhando atualmente na conclusão da Seresta nº 21, encomendada para o projeto de mestrado da violista Clara Santos, no PROMUS/UFRJ; em uma obra para a Banda Sinfônica Paulista; em uma obra para sax barítono e piano, encomendada pelo saxofonista Giancarlo Medeiros; e no Concerto para Piano e Orquestra no 3, encomendado pela pianista Miriam Grosman e pelo maestro Thiago Santos. Espero concluir ainda esse ano a gravação da minha obra completa para piano, que está sendo realizada pela minha esposa, a pianista Maria Di Cavalcanti. (REVISTA CONCERTO, 2020).

A obra de Liduino vem sendo constante objeto de pesquisa em distintos trabalhos acadêmicos de instrumentistas e compositores interessados por aprofundar visões e compartilhar relevante conteúdo acerca de linguagem composicional, influências e carreira. Podemos encontrar nesses trabalhos, além de biografias, algumas definições sobre seus processos criativos.

Em seu numeroso catálogo de composições é possível encontrar também algumas obras para viola solo, entre outras composições nas mais diversas formações camerísticas contendo a viola, como já mencionada. Em tais obras, Liduino reafirma sua total familiaridade na composição para este instrumento. A mencionar algumas de suas composições mais recentes que incluem a viola, podemos citar:

- *Concerto nº 1 para Viola e Orquestra opus 186* (2013) – Encomenda da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto;
- *Concerto nº 2 para Viola e Orquestra opus 192* (2013);
- *Bulgarian Suíte para Violino e Viola opus 139* (2008);
- *Jaguaribe para Violino e Viola opus 100* (2005).

Em entrevista à Revista Concerto, o compositor dá um breve conselho aos jovens compositores e menciona sua visão sobre o diálogo compositor e intérprete:

Um primeiro conselho é tratar o estudo da composição como um instrumentista trata o estudo de seu instrumento, ou seja, prática composicional diária. Priorizar o trabalho em obras que serão executadas, seria uma segunda recomendação. Além de ser uma boa motivação composicional, isso pressupõe um diálogo com o intérprete, o que se configura como um verdadeiro laboratório (REVISTA CONCERTO, 2020).

1.2.2 Armando Lôbo

Armando Lôbo nasceu em 26 de fevereiro de 1971, na cidade de Recife, Pernambuco. Sua formação musical teve início aos 13 anos de idade, no Conservatório Pernambucano de Música, frequentando as classes de violão clássico e popular, piano e canto. Em fins da década de 1990, inicia sua atuação em carreira solo, mudando-se para o Rio de Janeiro e seguindo com apresentações no Brasil e na Europa. Obtém o título de mestre em

composição pela Escola de Música da UFRJ, em 2005, por sua pesquisa sobre a estética carnavalesca no balé *Petrushka*, de Igor Stravinsky. Em 2009, concebe e realiza o espetáculo multimídia “História do Tempo”, baseado em textos de Mircea Eliade e Octavio Paz.

Sua sólida carreira transita entre a música de concerto e a música popular, sempre movido por uma linha experimental e abrangente, numa simbiose que abarca literatura, cinema e religião e que o mantém conectado a raízes de tradições populares e eruditas, bem como a busca constante do novo. Em sua vivência na Europa, Armando explorou o universo da música contemporânea tendo suas peças e canções executadas por importantes grupos no Brasil, Europa e Estados Unidos. Atuando também no universo acadêmico, lecionou composição e contraponto no Conservatório Brasileiro de Música, no período de 2008 a 2014.

Compôs inúmeras trilhas sonoras para televisão, vídeos institucionais e cinema. Em 2010, a convite da *Brussels Jazz Orchestra*, participa da recriação da ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin. Em agosto do mesmo ano, ganha o Prêmio da Música Brasileira com a Orquestra Frevo Diabo. Dentre suas numerosas criações, destacam-se seu terceiro álbum solo, “Técnicas Modernas do Êxtase”, em 2011, no Rio de Janeiro. Armando também é criador do coletivo *Diaspora Mousiké*, que realiza concertos no Brasil, Itália e Alemanha, estreando no famoso *Gasteig* de Munique. Ainda no ano de 2014, se aventura na literatura com *S.O.S. REVERSOS*, obra com poemas em versos na forma de palíndromo, publicado pela editora pernambucana *Moinhos de Vento*. Dado seu enorme envolvimento com a cena moderna, também participa da criação de dois conjuntos de música contemporânea: o *Pan Ensemble*, vinculado ao Conservatório Brasileiro de Música e o *Diáspora Ensemble*.

Sua rica e plural carreira proporcionou-lhe vários prêmios, dentre os quais no concurso de apoio à criação de música erudita do Estado do Rio de Janeiro, com o projeto “O Inferno dos Músicos”, com o qual propõe uma leitura musical da pintura de Hieronymus Bosch e o Prêmio Funarte de Composição Clássica 2012, com o Septeto *Pernambukalos*, executado na Bienal de Música Contemporânea. Em 2015 e 2016 fora novamente agraciado com prêmios por sua produção musical no Reino Unido e no Brasil.

Diferentemente de Liduino, as obras de Armando Lôbo não se encontravam ainda no repertório por mim executado. A iniciativa de comissionar uma obra à Armando deu-se face à intenção de trazer o estudo de sua peça a registro nessa pesquisa. Tão logo obtive seu aceite face ao comissionamento, senti-me extremamente feliz, honrada e motivada ao diálogo sobre sua construção, bem como com a perspectiva de estreia e gravação da mesma, inserindo-a no repertório camerístico brasileiro.

Inegavelmente, a escolha dos compositores também provém do destacado posto por estes alcançado no âmbito da música brasileira atual, também premiados e reconhecidos internacionalmente, os quais, com muita gentileza e generosidade, contribuíram enormemente para esta pesquisa

2 PROCESSOS CRIATIVOS

Iniciou-se, então, o contato com os compositores individualmente através de encontros onde as propostas foram estabelecidas. Em ambos os casos, tive total liberdade em sugerir e alterar qualquer informação, as quais foram adicionadas às composições desde o princípio. Tínhamos como norte para as composições apenas o critério de que seriam obras camerísticas (sem prévia determinação específica), baseadas numa ideia de inovação enquanto instrumentação (fugindo a formações tradicionalmente comuns como viola e piano ou trio e quarteto de cordas). Definida tal questão junto aos compositores, observou-se, inicialmente, duas formações não usuais (como desejado) e bastante instigantes.

Um importante recurso ao processo criativo foi a disponibilização, por parte dos compositores, de gravações midi, com as quais se podia conhecer melhor as propostas musicais. Todo tipo de aparato disponível fora utilizado, desde mensagens via e-mail ou WhatsApp, bem como conteúdo biográfico acerca dos compositores e suas obras.

Com Liduino, consideramos combinações com os mais distintos instrumentos (como o fagote, por exemplo), vislumbrando também a junção com clarineta e piano, em formação de trio. Optamos por fim, pela formação viola e harpa. Até onde esta pesquisa alcançou, não verificou-se registro de obra nacional para a referida formação. Liduino argumentara, ainda, possíveis dificuldades causadas por uma suposta complexidade de logística envolvendo o deslocamento da harpa. Fato é que, frente à toda a riqueza, beleza e potencialidades verificadas na junção destes instrumentos, caberia muito bem abrir mão da praticidade experimentada em outros contextos camerísticos. A composição da obra teve início em 15 de dezembro de 2019.

Em uma linguagem composicional distinta e bastante particular, Armando traz ao universo tradicional da viola os mais diversos recursos da música contemporânea. Tais inovações possibilitaram, inicialmente, curiosas combinações com sons pré-gravados, eletrônicos, fazendo emergir, entre outros, sons de berimbau e sons variados de percussão.

Com o propósito de melhor compreender o idiomatismo presente na obra de Armando, foram analisados vídeos e áudios de sua produção, bem como de influências que sua obra traz. Após considerarmos distintas possibilidades de instrumentação, optamos pela formação de trio com viola, violoncelo e clarineta. Apesar de optarmos por três instrumentos sinfônicos, a linguagem composicional de Armando se encarregou de trazer singularidade à obra, fugindo de estereótipos no tocante à utilização e fusão dos sons. Com sua habitual

generosidade, Armando se mostrou aberto à toda e qualquer sugestão ou solicitação por mim demandada.

Ao longo da história, distintas especificidades definiram a sonoridade característica e rica da viola. A potência e expressividade da corda dó, em conjunto com o timbre mais ríspido e brilhante da corda lá, são elementos essenciais na definição do seu idiomatismo. Tais características nortearam sobremaneira a produção para esse instrumento e, possivelmente, compositores da atualidade busquem valorizar tais aspectos, que vão ao encontro do conceito de riqueza sonora evidenciada na prática violística. (KUBALA, 2009).

De fato, compositores, ao criar propositadamente de forma não idiomática, tanto por experimentação, como para conseguir intencionalmente o citado efeito de estresse, muitas vezes contribuíram para o desenvolvimento do idioma de um instrumento e o incremento de seu repertório (KUBALA, 2009, p. 141).

2.1 SERESTA Nº 21

Serestas, assim como *Brazilian Landscapes*, são duas séries de composições de Liduino que vêm sendo trabalhadas há quase vinte anos. Escritas para diversas formações instrumentais, as duas séries totalizam, no presente momento, vinte obras cada.

Através das palavras do próprio compositor, entende-se que:

Seresta é a denominação brasileira de serenata, que surgiu na tradição de Portugal no início do século XIX, consistia em cantar canções líricas a noite para a pessoa amada pelas ruas. A Seresta nº 21 faz parte de um ciclo que retrata danças e ritmos do Brasil. (PITOMBEIRA, 2020).

Em entrevista à revista Concerto, Liduino também fala sobre suas Serestas descrevendo as formações já utilizadas:

Na série *Serestas*, utilizo predominantemente gêneros da tradição oral brasileira, algo na linha que Osvaldo Lacerda fez com as *Brasilianas*. Algumas formações inusitadas são a *Seresta nº 7*, para orquestra sinfônica (tendo em vista que a série é predominantemente de câmara), a *Seresta nº 6*, para fagote e fita magnética, e a *Seresta nº 17*, encomendada por Alex Klein para seis oboés, tocados por dois oboístas. Atualmente, trabalho na *Seresta nº 21*, para viola e harpa (REVISTA CONCERTO, 2020).

Informações que remetem a questões estruturantes e características da obra podem ser observadas na partitura pelo resumo do autor e pelas indicações nos títulos de cada movimento, a saber: “Ponteio”, “Lamento” e “Baião oculto”. Porém, com o intuito de fundamentar tais termos, uma breve investigação trouxe relevantes considerações de

importantes pesquisadores sobre ritmos brasileiros, de modo a elucidar aspectos que envolvem tais expressões.

Matschulat (2011) aponta o Ponteio (título do primeiro movimento da presente obra) como um tipo de prelúdio no qual o músico prepara a audiência e a si próprio para os desafios das cantorias. A palavra ponteio também é utilizada pelos compositores fazendo referência a peças curtas de características livres.

Paralelamente, o autor Verhaalen (2001) faz alusão aos prelúdios que os violeiros utilizavam para conferir a afinação antes de tocar. Verhaalen aponta Camargo Guarnieri⁵ (1907–1993) como a grande referência de composições de ponteios. Sua série de ponteios foi composta entre 1931 e 1959 e abarca cinquenta obras organizadas em cinco cadernos. A definição de Guarnieri para ponteios se resume em “prelúdios com caráter claro e brasileiro”.

No segundo movimento da Seresta nº 21, Lamento, há uma alusão à uma forma de expressão musical nordestina utilizada principalmente em funerais, as “Incelenças”. O termo incelença também é considerado uma modalidade de Benditos⁶ fúnebres, designação bastante comum no catolicismo popular nordestino.

Outro termo que se aproxima das Incelenças é a Reza de Fundo que, nada mais é do que um canto de lamento, com evocação religiosa. Cesar Guerra Peixe⁷ (1914-1993) utiliza o termo para dar nome ao segundo movimento de sua obra “*Três Peças para Viola e Piano*”, escrita em 1957 e dedicada à Perez Dvovrecki. O mesmo também pode ser identificado como Reza-de-Defunto, como se encontra escrito na partitura manuscrita.⁸ (BURATTO, 2011, p.46).

Em regra, a Reza- de- Defunto é conduzida por um líder chamado rezadô ou rezadêro e respondida pelo coro de sentinelas, que são homens e mulheres que cantam geralmente em duas vozes em terças paralelas. O rezado precisa conhecer grande número de rezas, as quais são unicamente vocais (BURATTO, 2011, p.46).

Por conseguinte, o *Lamento* remete ao estado de melancolia que remete às canções românticas dos seresteiros, definindo então, as características principais do referido segundo movimento da Seresta nº 21.

Certamente o último movimento traz, de forma ainda mais evidente, as características nordestinas presentes nas composições de Liduino, intitulado-se Baião oculto. “O termo ‘baião’, originalmente ‘baiano’, referia-se a uma dança de roda com desafios vocais

⁶ Benditos ou Benditos de defuntos, são uma forma de expressão musical típica do sertão nordestino.

⁸ O manuscrito pode ser encontrado em Buratto, 2011, p.37.

improvisados. Era comum a presença de um violão, juntamente com o canto.” (MEGARO, 2013, p. 14).

Em perspectiva comparada, o terceiro movimento da obra de Liduino, Seresta nº 21 – *Baião oculto* –, e o primeiro movimento da obra de Guerra Peixe, “*Três peças para Viola e Piano*”⁹ (*Baião de Viola*¹⁰), têm, (assim como os segundos movimentos, *Lamento e Reza-de – Defunto*), semelhanças e convergências relevantes. Não somente na proposição semântica, mas principalmente por possuírem em profusão a marcação da síncope característica da música popular brasileira (com presença mais clara no acompanhamento), entre outras equivalências.

O baião é um dos mais fortes representantes da sonoridade nordestina. Dentre as grandes representações composicionais do baião, destaca-se o compositor Luiz Gonzaga¹¹ (1912-1984). Com a popularização da música do compositor, o baião passa a ser considerado gênero musical no fim da década de 1940 e recebe uma formação que marca a história da música popular brasileira, composta pelo trio acordeom, zabumba e triângulo (BARRETO, 2012, p. 203).

Pautando-se nas considerações dos autores Motta e Cardoso (2019), além de pioneiro na utilização dessa formação, Luiz Gonzaga foi também responsável pela introdução do triângulo no gênero. A instrumentação específica do baião é demasiadamente característica devido à combinação dos diferentes timbres que conduzem o ouvinte ao imediato reconhecimento da identidade sonora do gênero.

Embora a formação essencial do baião seja o trio mencionado, uma diversidade instrumental pode ser constatada por conta da inclusão de novos instrumentos nas formações posteriores, por exemplo, o pandeiro e o ganzá, que foram adicionados, ainda na década de 1940, com o intuito de reforçar os ritmos da zabumba e do triângulo. Novas sonoridades surgem com formações como bateria, baixo e guitarra, observada a partir da década de 1970 (MOTTA E CARDOSO, 2019, p. 4).

Atribui-se, ainda, ao baião a característica de dança com improvisos de canto, tendo sua origem em danças folclóricas africanas como lundu, batuque e maracatu. (MEGARO, 2013, p. 21).

⁹ As Três Peças para Viola e Piano foram escritas em 06 de janeiro de 1957 e foi dedicada ao violista Perez Dvorecki (1920-2011). Esta peça recebeu uma adaptação do autor em 1967 para violino e também para violoncelo, apresenta em essência características marcantes do folclore nordestino e está organizada em três movimentos: Allegretto Moderato - Baião de viola, Andantino – Reza de Defunto e Allegretto – Jêje. (BURATTO, 2011, p.41).

¹⁰ A primeira das três peças para viola e piano aqui apresentada como Baião de viola, também se encontra em outros registros como Galope ou Cantiga de Galope.

¹¹ Luiz Gonzaga (1912 – 1989), foi compositor e cantor brasileiro, também conhecido como “rei do baião”.

Mediante os apontamentos preditos, a autora destaca no terceiro movimento da obra de Liduino uma característica idiomática do baião, que são os ritmos em *ostinato* executados no baião, distribuídos no acompanhamento presente na parte de harpa.

Exemplo 1 - Seresta nº 21. 3º movimento. Viola e harpa, compassos 158 a 164.
Fonte: Pitombeira, L. 2020.

A colaboração da autora com o compositor ocorreu, sobretudo, mais em função da construção de caminhos que buscam soluções criativas na construção interpretativa e nas definições sobre intenções de frases e expressividade.

Em entrevista pessoal, o compositor proveu informações sobre o processo criativo da obra, das quais apresento trechos em específico:

Os materiais melódicos e harmônicos do primeiro movimento são produzidos a partir da combinação de três estratégias:

1. A alteração gradual dos pedais da harpa em duas fases;
 - a) Acrescentando naturais seguindo linearmente a escala diatônica (C, D, E, ...)
 - b) Acrescentando sustenidos seguindo o ciclo de quintas (F, C, G, ...)
2. A utilização das sete cromas¹² possíveis em cada compasso, com predominância de algumas. Cada compasso tem todas as notas, porém o compositor trás algum peso em algumas delas, o que dá a ideia de harmonia.
3. A Intertextualidade, onde são reproduzidas de maneira imperceptível algumas partes, em livre utilização, de trechos do *Improptu, Op. 86*, de Gabriel Fauré. Estratégia essa onde também foi utilizada a mesma textura de uma peça para harpa.

¹² Qualquer grau de escala elevada ou abaixada por um semitom. Dicio.com (dicionário online).

Em relação à textura mencionada, é possível identificar três camadas compostas por uma linha melódica, uma linha no baixo e uma camada no meio descritas abaixo.

1ª camada: A camada superior tem um contorno que é aproximadamente contrário ao do Improptu.

2ª camada: A camada intermediária sugere uma alteração da fórmula de compasso de 3/4 para 9/8.

3ª camada: Na camada inferior, a linha de baixo se move descendentemente, contrastando com o Improptu.

E, como já mencionado anteriormente, cada compasso tem no mínimo sete cromas diferentes, sendo algumas destas repetidas, o que produz centralidade por cardinalidade¹³.

O compositor ainda acrescenta que o segundo movimento (*Lamento*), transparece a repetição, a monotomia de um lamento onde a viola se destaca ao interagir com esse pedal que retorna, mas com alterações nas alturas e o *ostinato* fica com um movimento mais contínuo.

Conclui afirmando a intenção de contraste do último movimento, o Baião oculto.

2.2 TRIO ELÉTRICO II

A produção camerística de Armando totaliza, até o presente momento, cerca de 50 composições, com variações inusitadas de instrumentação, envolvendo as mais diversas formações.

Nas palavras do compositor Armando Lôbo:

Antes de compor qualquer peça eu faço ‘tipo’ um algoritmo. Como um esqueleto básico dos passos que vou tomar. Mas que podem mudar durante o processo de acordo com a realidade. Se eu não gostar eu vou mudando, mas tenho uma estrutura básica decidida de antemão e geralmente seriam um esqueleto formal e uma ideia poética. Essa peça, *Trio Elétrico II* é derivada da peça *Trio Elétrico I*, feita enquanto eu estava na Escócia. Por que elétrico? Porque são articulações eletrizantes, muito tensas, muito cheias de atividade. É um trocadilho, uma referência ao trio elétrico carnavalesco, porém, não utilizo necessariamente nada de carnaval. Tem um ou outro ritmo nordestino que se usa em carnaval, que eu utilizei na composição da mesma forma como utilizei no *Trio Elétrico I*. *Trio elétrico I* tinha um frevo mais explícito, mas era como se fossem os dias de atividade frenéticas de carnaval que terminavam na Quarta-Feira de Cinzas, como uma espécie de ressaca da forma musical e a peça vai ficando cada vez mais ‘cansada’. Mais cansada entre aspas, que seria uma referência ao cansaço do folião. A *Trio Elétrico II*, como é em formação de trio, eu já pensei em pegar algumas formações do *Trio Elétrico I* e colocar no *Trio Elétrico II*. E isso fez do *Trio Elétrico II* uma peça derivada da *Trio Elétrico I*. Então tinha a ideia de usar temas, algumas formas de articulação, algumas ideias rítmicas e motivicas das

¹³ O compositor define centralidade por cardinalidade o momento em que uma nota é repetida dentro do compasso. Ao utilizar todas as notas possíveis em cada compasso, houve algumas que se repetiram. Essa repetição é a centralidade que ocorre em cada compasso do primeiro movimento.

músicas nordestinas utilizadas em carnaval, mas dentro da linguagem de concerto. (LOBO, Armando, 2021).

Trecho de frevo inserido na obra:

Exemplo 2 – AUTORIA PRÓPRIA. Trio Elétrico II comp. 90 ao 92.
Fonte: Lôbo, 2020.

...e de forma tão articulada e detalhista na sua movimentação interna ela fica eletrizante na performance. O que poderia denominá-la também como trio eletrizante, mas como é uma peça derivada do trio elétrico eu mantive o *Trio Elétrico II*. Então, é um equilíbrio entre as escolhas intervalares, harmônicas e polifônicas que eu faço quando estou fazendo o esqueleto, a obra e a ideia poética de fazer evocações à música carnavalesca, tendo sido essa peça derivada de uma outra.” (LOBO, Armando, 2021).

O que Armando busca saber de cada intérprete nas obras comissionadas é a medida do quanto ele pode trabalhar artisticamente junto ao mesmo enquanto alinhamento de recursos concernentes à técnica estendida e “disposição” ao mergulho em frentes plurais de linguagens e sonoridades. A definição dessa medida altera totalmente a forma como será composta a música. Para “*Trio Elétrico I*”, o compositor busca explorar principalmente, as dinâmicas mais extremas e enérgicas, utilizando indicações como “*on the bridge*”, “*wild and precise*”, “*al talone*”, “*explosive*” e acrescentando recursos como “*pizz bartok*” e “*overpressure*” (também conhecido como *scratchy* ou sobrepressão).

Sobre *overpressure*, especificamente, Oliveira (2020) propõe que:

É frequente esse tipo de sonoridade produzida com sobrepressão do arco sobre a corda no repertório contemporâneo. É uma técnica que deve ser executada no talão e metade inferior do arco para aproveitar o maior peso natural nesta região. Os sons extraídos não têm frequências definidas e dependendo da quantidade de pressão, são ruídos (OLIVEIRA, 2020, p. 84).

A seguir, um exemplo de *overpressure* utilizado pelo compositor na voz do violoncelo.

Musical score for Trio Elétrico II, comp. 80. The score is written for three staves. A red circle highlights a specific passage in the lower staff with the annotation "overpressure (scratchy)". There are also red horizontal bars at the top and bottom of the score area.

Exemplo 3 – AUTORIA PRÓPRIA. Trio Elétrico II comp. 80
Fonte: Lôbo, 2020.

Oliveira (2020), em sua pesquisa, apresenta definições acerca dos mais variados recursos sonoros contemporâneos para o violino, os quais também são adaptáveis à viola.

É importante ressaltar que o estudo de técnicas estendidas simplesmente amplia maneiras e possibilidades de se reproduzir os sons do instrumento e não se opõe a técnica tradicional. A evolução da música durante a história empregou a necessidade de evolução dos instrumentos musicais e da técnica instrumental (OLIVEIRA, 2020, p. 19).

Armando, em *Trio Elétrico II*, explora um dos elementos mais representativos do idiomatismo característico da viola, qual seja o uso de cordas soltas. Esta característica, associada ao uso simultâneo de duas ou três cordas, evidencia ainda mais a rispidez de som, especialmente na corda lá, a mais aguda do instrumento.

Desse modo, com o intuito de potencializar o volume de som e timbre das partes solo da viola, Armando realiza essa associação demonstrada nos exemplos a seguir.

Musical score for Trio Elétrico II, comp. 79 a 80. The score is written for three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Viola part features several techniques: "sul pont." (sul ponticello), "arco" (arco), and "overpressure (scratchy)". The score includes dynamic markings like "f" and "mf".

Exemplo 4 – AUTORIA PRÓPRIA. Trio Elétrico II, comp. 79 a 80
Fonte: Lôbo, 2020.

Exemplo 5 – AUTORIA PRÓPRIA. Trio Elétrico II, comp.72
Fonte: Lôbo, 2020.

Distintas possibilidades sonoras – tanto no concernente ao timbre, quanto às dinâmicas – foram buscadas por meio da interação entre compositor e intérprete. Com o intuito de colaborar mais ativamente, propus expansões em alguns compassos. Apresentando variações de alguns dos motivos musicais utilizados pelo compositor, a autora utiliza fragmentos provenientes do material sonoro já estabelecido.

O trabalho colaborativo com o compositor permitiu ajustes como os procedidos nos compassos 114 e 115, expandindo-os no intuito de propor uma cadência na seção final da obra.

Formato última cadência original:

Exemplo 6 – AUTORIA PRÓPRIA. Trio Elétrico II comp. 111 a 118
Fonte: Lôbo, 2

Formato da última cadência modificado:

♩ = 180

Viola

4

7

10

11

13

fff *ppp* *mf* *fp* *f* *ff* *arco*

fff *ppp* *fff* *p*

sfz *ppp* *fff*

pizz.

8va

Exemplo 7 – AUTORIA PRÓPRIA. Trio Elétrico II comp. 111 a 118
Fonte: Lôbo, 2020.

3 CONSTRUÇÃO DE PERFORMANCE

3.1 PERFORMANCE: CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

No que concerne a performance artística de maneira geral, a amplitude de seu significado inclui a representação cênica e a atuação. Todavia, na música, é primordial a associação do termo à presença física no palco, ao corpo, de maneira a criar uma interação com o público. Tal constatação nos leva a concluir que a leitura em silêncio de uma música não poderia constituir uma performance (KUEHN, 2012).

Para a pesquisa, esta percepção do autor é imprescindível, no sentido de identificar as prioridades em uma performance podendo abordá-las com maior determinação. Em linhas gerais, a relevância da presença física em uma interpretação musical, confirmada por Kuehn (2012), legitima a pesquisa em seu formato descritivo.

Performance, portanto, em música, nos remete em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como meio e como modo de interagir com o público espectador. Seus elementos ativos estão, sobretudo, na representação gestual de quem está “tocando” uma composição musical, ou seja, no intérprete, na quirologia do regente, na mímica e nos movimentos biomecânicos com suas técnicas e “escolas” (regionais ou nacionais) particulares (KUEHN, 2012, p. 14).

Por não haver verbalização na interpretação performática, a produção sonora se faz responsável por essa atuação, e a combinação dos elementos abordados no planejamento é quem determina o resultado final de toda a performance. (CASADO, 2013).

Nesse sentido, pode-se concluir que a performance se dá no momento da realização de uma interpretação e pode se definir também como a materialização da interpretação.

3.2 PLANEJAMENTO DE PERFORMANCE

No processo de planejamento da performance, seja por meio de anotações ou vídeos de estudo, a autora teve como objetivo registrar suas decisões interpretativas com foco principal na expressividade musical das obras, desde sua preparação até o momento da execução.

Com o intuito de proceder maior embasamento teórico à construção de performance das obras comissionadas, foram consultados diversos autores que dedicaram suas pesquisas à prática do planejamento da performance musical.

Destacam-se a partir de então, os elementos da performance musical reunidos na proposta de EPM – Elementos da Performance Musical, Ray (2005): conhecimento do

conteúdo, aspectos técnicos, aspectos muscoesqueléticos, aspectos psicológicos, aspectos neurológicos e musicalidade e expressividade.

O conceito de Elementos da Performance Musical (EPM) consiste nos seis aspectos mencionados que são propostos pela autora Ray (2005) para a maior compreensão do que permeia a construção do domínio que conduz à execução musical.

1. Conhecimento do conteúdo:

O estudo do contexto estético-musical nas obras contemporâneas compostas por compositores ainda vivos é fundamental e por vezes indispensável e demanda um trabalho de pesquisa do conteúdo estético-musical associada o momento da performance ou de sua preparação. (Ray,2005 p.)

Visto que ambas as obras foram desenvolvidas por compositores contemporâneos, pode-se afirmar que esta pesquisa traz consigo um contexto estético muito bem apreendido junto aos próprios compositores através do trabalho colaborativo ao longo da pesquisa.

2. Aspectos técnicos:

As técnicas musicais são consideradas meios pelos quais performers tornam -se aptos a dominarem seus instrumentos e o conjunto disso se forma um método que geralmente se refere a um livro de estudos progressivos e de carácter predominantemente físico - motor dissociando-se do processo global de aprendizado do performer. (Ray, 2005. p.)

Parte substantiva do escopo técnico-musical requerido para a construção da performance de tais obras – e por que não dizer da própria bagagem constituída como *background* artístico –, a presente autora valeu-se, referencialmente, como já mencionado, dos postulados: “O violino na música contemporânea brasileira – um manual de técnicas estendidas, de Oliveira (2020); “*The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*”, de Patricia Strange & Allen Strange (2001); e “*Contemporary Violin Techniques: The Timbral Revolution*”, de Michael Vincent (2003), que abordam não apenas técnicas relacionadas ao uso do arco, bem como importantes técnicas orientadas à mão esquerda.

3. Aspectos musculoesqueléticos:

Quanto à importância da relação do corpo na performance, Ray (2005) considera a necessidade de uma preparação plural adequada, abarcando ações efetivas e funcionais relativas à prática diária e ensaios, culminando na performance pretendida. Ray (2005) propõe importantes caminhos que conduzem à aquisição de resistência muscular, treinando sequências

de movimentos nos quais utiliza-se mínimo esforço, alertando ainda para a importância de se alimentar sempre adequadamente, com especial atenção aos períodos de maior intensidade de trabalho, agindo assim, inclusive, na prevenção de lesões. Do contrário, o desenvolvimento pleno do *performer* pode ficar comprometido. (Ray, 2005. p. 44).

Indo ao encontro dos benefícios descritos, a autora desta pesquisa dispôs do acompanhamento de um profissional e educador físico que a auxiliou periodicamente com alongamentos e manipulações específicas, como a liberação miofascial¹⁴, com a mínima constância necessária de duas sessões semanais (recomendadas para obter resultados efetivos). Tal prática foi intensificada, especialmente ao final do processo de gravação da performance das obras, face ao incremento da demanda de trabalho. Essas são técnicas utilizadas por atletas que agem na recuperação pós esforço excessivo, por exemplo.

Nas palavras do profissional Filipe Lobo, gabaritado profissional especializado em educação física:

Foi feita a análise dos movimentos da performance como um todo. A partir dessa análise, foi sugerido o protocolo de fortalecimento das musculaturas e alongamento das articulações envolvidas nos principais movimentos da performance. Também foi adicionado a esse protocolo a liberação miofascial após os períodos mais longos de estudo, gravação, e performance com o intuito de aumentar a circulação sanguínea nos pontos de tensão formados durante a performance.

4. Aspectos psicológicos:

Os grupos de câmara e grupos ainda maiores como orquestras e corais estão longe de usufruir do benefício do acompanhamento de um psicólogo. Porém, é fundamental que o façam pois, nos aspectos psicológicos estão inseridas condições fundamentais para a preparação e execução musical do *performer*. (Ray, 2005. p. 45)

A demanda supracitada é suprida em minha vida através do investimento permanente no acompanhamento psicológico, algo que afeta significativa e positivamente não apenas a vida pessoal, bem como a carreira profissional.

Nas palavras da profissional Aline Lima, profissional conceituada e especializada na questão:

¹⁴ A liberação miofascial é um recurso terapêutico manual da área da fisioterapia, que atua com mobilizações mecânicas sobre as fâscias do tecido conjuntivo, e que auxilia no aumento da amplitude de movimento, no alívio da dor e restaura a integridade normal destes tecidos (RUBIRA; SOUSA, 2013).

“A psicoterapia consiste no acompanhamento psicológico individual ou em grupo e tem como objetivo o tratamento de questões subjetivas que podem ou não estarem relacionadas a transtornos mentais. Além disso, a psicoterapia oferece ao paciente, autoconhecimento e relações mais saudáveis consigo mesmo e com outras pessoas ao seu redor. Ao contrário do que se pode pensar, a terapia é recomendada para qualquer pessoa que deseja melhorar aspectos emocionais em sua vida e não somente para quem tem algum tipo de transtorno mental. O terapeuta tem a função de auxiliar o paciente na busca por respostas, fazendo-o entender o porquê do surgimento de certos pensamentos e atitudes. O psicoterapeuta pode lhe auxiliar na promoção de saúde mental, independente do grau de adoecimento psíquico.”

5. Aspectos neurológicos:

Entender um pouco mais sobre o funcionamento do cérebro ajuda o *performer* a entender também os truques que os neurônios nos pregam” (Ray, 2005. p.47).

Ray (2005) atesta que a privação do sono com o intuito de investir mais tempo no estudo musical, traz a “falsa” sensação de uma melhor performance, quando na verdade, as consequências de níveis severos de esgotamento físico e mental podem conduzir o funcionamento cerebral a um limite de funcionamento indesejável.

Buscando a prevenção de um desgaste mental e físico, muito comum em instrumentistas que buscam performances musicais destacadas, busquei, principalmente nos estágios finais de ensaios e gravações das obras, a preservação de oito horas de sono.

6. Musicalidade e Expressividade:

Segundo Ray (2005), na performance musical interagem o performer, a obra, o público e o contexto. A justa simbiose entre tais elementos proporciona a percepção da musicalidade pretendida pelo intérprete.

Neste sentido pode-se dizer que, no momento da performance musical, a reconstrução do que foi estudado, planejado, idealizado e contextualizado durante a preparação da performance é indispensável para que a musicalidade possa ser percebida e transmitida pelo *performer*. (Ray, 2005. p. 49)

3.2.1 Mapeamento interpretativo – *Trio Elétrico II*

Para Johnston (2002), os aspectos expressivos devem ser trabalhados nas fases iniciais da aprendizagem e para isso, o autor propõe a criação de um mapeamento interpretativo. Tal recurso sugere que a estimulação visual do intérprete ocorra a partir da sinalização com cores de detalhes da partitura como acentuações, articulações, dentre outros. No exemplo a seguir, a autora demonstra de que forma essa estratégia foi aplicada nas obras.

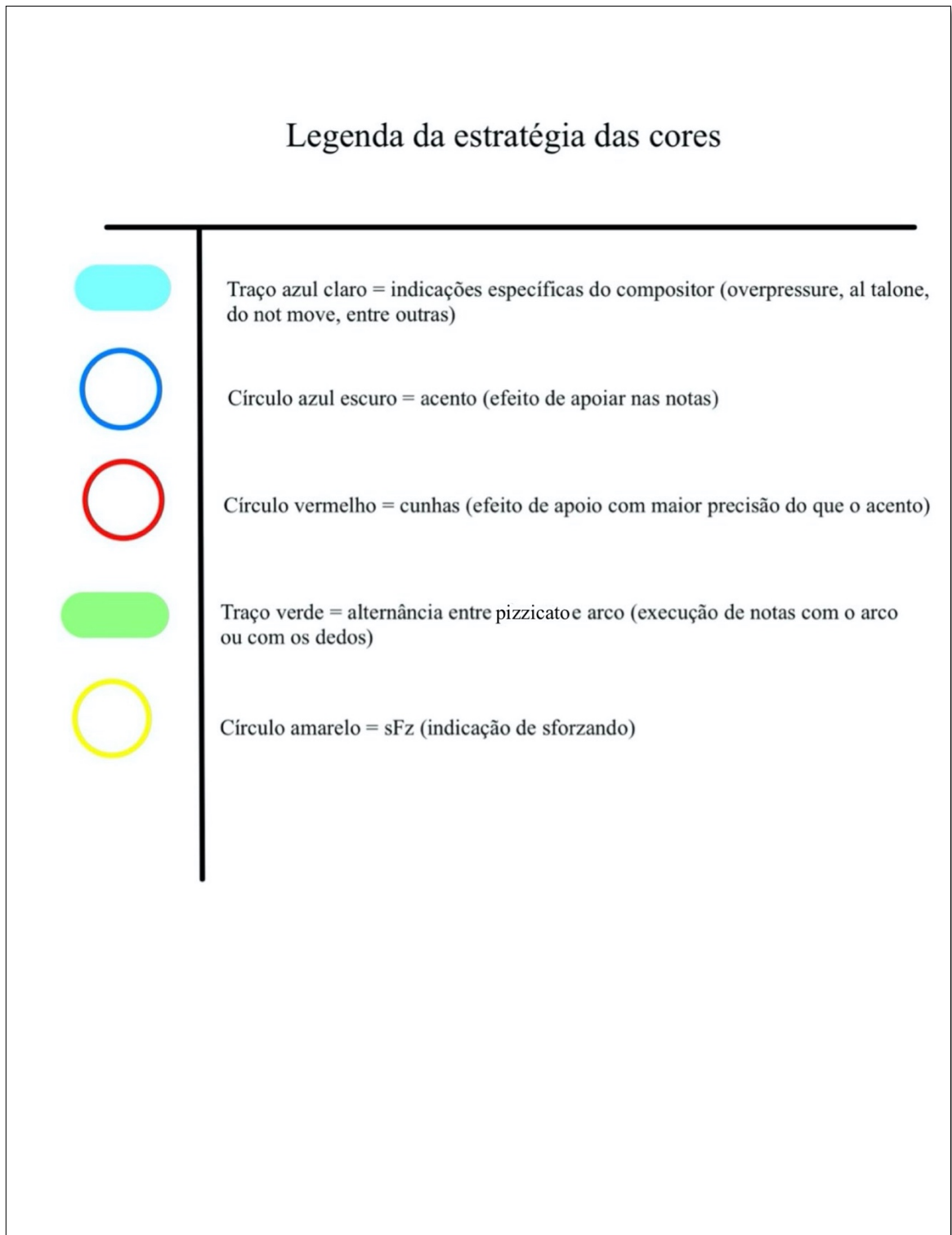


Figura 3 - Bula das cores das marcações 1.
Fonte: Elaborada pela autora, 2020.

Viola

TRIO ELÉTRICO II
dedicated to Clara Santos

Armando Lobo
2020

Brains carnival: as seriously as wearing a mask

A $\text{♩} = 60$

sul pont. → ord. → L.V. → sul pont. ord.

al talone *jete* → punta ord.

f → *p* → *mf*

7 *fff* → *mf* → *fff* → *mf*

10 *mf* → *fff* → *mf* → *mp* → *fff* → *fff*

senza tempo → 10" ALL

Free and Uneven → gradually to the high region

a tempo m.v. pizz. arco

pp *fff* *mf* *sfz*

©Armando Lobo de A M Neto

2

TRIO ELÉTRICO II

16 pizz. *sfz* arco *fff*

19 *mp* → *fff*

22 *f* → *mp* → *f* ord.

25 *mf* pizz. arco L.V.

28 sul D C *poco più mosso* ord. *f*

31 *mp* → *mf* → *fff*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

5

E *a tempo* ♩=144
ord. *m.y.*

66 *fff* pizz. arco

69 *fff* *mf* sul pont. e.v.

74 *ff*

75 with the cello sul D

76 *f* **Tempo Primo** ♩=60

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

6

G ♩=144

78 *p* *fff* sul pont. ord.

79 *fff* sul pont. ord.

80 *fff* e.v.

84 *ff* *f* on the bridge

87 *ff* *fff* ord.

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

7

together sul D

90 *ff*

sul A

93 *subito p*

96 *pizz.* L.V. *arco sul pont.*
p cresc. poco a poco *mf*

99 *ff* *fff*

102 *p* *fff* *f* *fff* *p* *sul pont.*

105 *fff* *fff* *ff*

©Armando Lobo de A M Neto

8

TRIO ELÉTRICO II

108 *ord.* *f* *mf* *fff* *fff* *al talone*

111 *fff*

H *ad lib.* *fff* *fff*

115 *fff* *fff* *a tempo* *overpressure (scratchy)*

117 *pizz.* L.V. *ff* *do not move...*

©Armando Lobo de A M Neto

3.2.2 Mapeamento interpretativo – *Seresta n° 21*

Uma outra forma de aplicar a estratégia consiste em demarcar áreas interpretativas com o intuito de proporcionar uma visão ampla e auxiliar na compreensão da dinâmica e na estrutura temporal da peça.

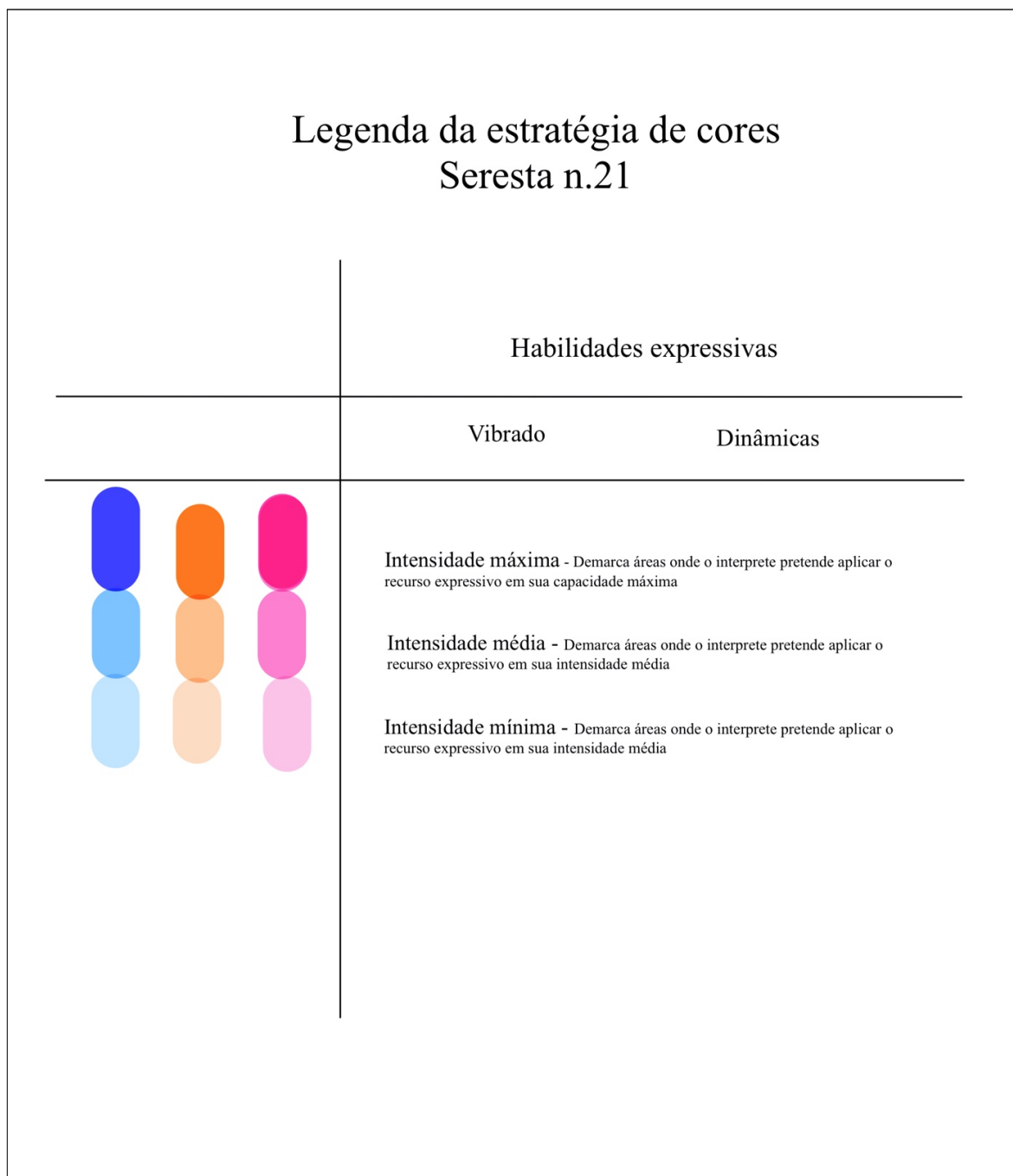


Figura 4 - Bula das cores das marcações 2.
Fonte: Elaborada pela autora, 2020.

Viola

Dedicada a Clara Santos
Seresta No.21

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.256 (2020)

1. Ponteio

♩ = 80

14

mf *dim.* *p*

18

mf *mf*

24

28

4:3

dim. *ppp*

34

3

mf

41

46

4 5

51

Seresta No.21

3

99

mp

105

pp *mp*

111

pp *mp*

120

mp

126

mf

131

rit. *pp*

4

Seresta No.21

3. Baião oculto

$\text{♩} = 90$

135 **6**
p **3** *mf*

146 *mp*

152 *cresc.*

157 *f*

161 *pp* *mf* *pizz.*

166 *arco* *pp* *mf*

170 *pp*

Seresta No.21

5

177

pp *mp*

183

mp

190

f *pp*

196

Sul pont. → Ord. → Sul pont.

mp *pp* *mp* *mf*

205

211

216

222

dim. *pp*

3.3 HABILIDADES EXPRESSIVAS

Além da proposta EPM (RAY, 2005, p. 37), o presente trabalho também corrobora com a perspectiva de grandes mestres violinistas quanto à performance e expressão musical. Galamian (1962) afirma que a única maneira de se tornar um performer expressivo é através da prática da expressividade no estudo, sendo possível encontrar a origem da expressividade na estrutura musical das obras.

No livro *The Violin Lesson*, de Simon Fischer, o autor relaciona a expressividade às ferramentas técnicas do músico em questão.

Buscou-se identificar as especificidades expressivas contidas nas obras, respaldando-se ainda na proposição de Salles (2016), segundo a qual muitos aspectos das habilidades expressivas podem ser descritíveis e manipuláveis e, portanto, passíveis de serem ensinadas e aprendidas.

Após serem identificadas, algumas dessas habilidades expressivas foram fundamentadas e parte deste embasamento se encontra descrito a seguir:

Dinâmica: A depender do contexto, a dinâmica predeterminedada pode estar mais relacionada ao caráter do que ao volume de som (FISCHER, 2013). Como exemplo, o *pianíssimo* indicado por Liduino no início do segundo movimento, quando em consonância com a harpa (que naturalmente dispõe de um potencial de volume sonoro maior que a viola) fora por mim interpretado mais como indicação de caráter (leveza, no caso) do que propriamente como “pouca quantidade de som”.

2. Lamento

The image shows a musical score for a piece titled "2. Lamento". The score is in 3/4 time and begins with a tempo marking of quarter note = 55. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems of staves. The first system starts at measure 74 and includes dynamics *pp* and *mp*, with a red bracket highlighting the initial *pp* section. The second system starts at measure 81 and includes dynamics *mf* and *mp*, with a red bracket highlighting the *mf* section. The third system starts at measure 86 and includes dynamics *pp* and *mp*, with red brackets highlighting both the *pp* and *mp* sections. The score features various musical notations including slurs, accents, and articulation marks.

Exemplo 8 – AUTORIA PRÓPRIA. Seresta nº 21. 2ºmov. comp. 74 ao 92.
Fonte: Pitombeira, 2020

Afinação: A afinção expressiva do violino (também utilizada na viola) é um recurso que permite enfatizar as intenções do intérprete devido à possibilidade de abaixar os bemóis e aumentar os sustenidos, se necessário. Esse recurso de temperar a afinção do instrumento muito contribui para o aumento da expressividade (FISCHER, 2003).

Tive como base, além de referências anteriormente mencionadas, também a bagagem técnica como violinista, utilizando parcimoniosamente a afinção temperada durante as obras, como por exemplo, nos compassos 35 ao 46.

Exemplo 9 – AUTORIA PRÓPRIA. Seresta nº 21. 1ºmov. comp. 37 ao 52.
Fonte: Pitombeira, 2020.

Vibrato: Considera-se o vibrato outro recurso altamente expressivo, podendo ainda, podendo se potencializado sobremaneira quando combinadas velocidade e amplitude (FISCHER, 2013).

Talvez o vibrato seja a habilidade expressiva mais utilizada durante as obras, especialmente na *Seresta nº 21*. Julguei extremamente necessário seu uso em momentos nos quais a variação de coloração do som se fazia necessária, sobretudo em notas de mais longa duração alternando entre, as variações de amplitude e velocidades do vibrato. A seguir, um exemplo nos últimos compassos do segundo movimento da *Seresta nº 21*.

Exemplo 10 – AUTORIA PRÓPRIA. Seresta nº 21. 2º mov. comp. 126 ao 134.
Fonte: Pitombeira, 2020.

Golpes de arco: A rica variedade de golpes de arco é característica marcante de instrumentos de corda, podendo se utilizados com grande expressão e expressivos resultados. (FISCHER, 2013).

A exemplificar uma das muitas possibilidades de golpe de arco, indico, no compasso 4 do *Trio Elétrico II*, o golpe de arco “Jeté”, que tem por definição:

O arco é passivo neste golpe e pode ser aplicado em velocidades distintas e praticamente todas as regiões do arco, independente da elasticidade natural da vara. Quanto mais forte e mais lento, mais próximo do talão devemos posicionar o arco para o impulso inicial, devido ao peso de contato, com glissandos, harmônicos, notas indefinidas e também *jeté collegno battuto* (OLIVEIRA, 2020, p.75).

The image shows a page of a musical score titled "TRIO ELÉTRICO II" by Armando Lobo, dedicated to Clara Santos. The score is for three instruments: Clarinet in Bb (marked "Solo"), Viola, and Cello. The music is in 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *pp*, and *mf*. There are performance instructions like "Breathe carefully as seriously as wearing a mask" and "at the end". Two red circles highlight specific passages in the Viola and Cello staves, likely illustrating the "Jeté" bowing technique mentioned in the text.

Exemplo 11 – AUTORIA PRÓPRIA. Trio Elétrico II comp.1 ao 4.
Fonte: Lôbo, 2020.

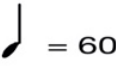
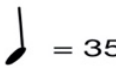

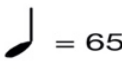
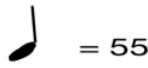
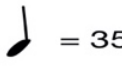
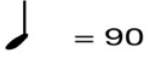
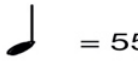
3.4 ESTRATÉGIAS DE ESTUDO

Na elaboração do planejamento de performance, também foram adotadas algumas estratégias de estudo abordadas pelos autores Richerme (1996), Chaffin (2002), Lemieux (2004) e Johnston (2002), referências nas pesquisas sobre o estudo da performance. São indicadas, a seguir, estratégias aplicadas às obras comissionadas e seus respectivos exemplos.


Na primeira fase do planejamento da performance, busquei fazer uso de uma estratégia básica e comum ao processo de leitura musical à primeira vista que é o estudo em andamento lento. Richerme (1996) sugere adicionar a esse tipo de estudo dinâmicas como

pianíssimo (podendo proporcionar efeito de melhor consciência sonora), alternando posteriormente os patamares dinâmicos, bem como a velocidade.

Tendo sido aplicada em ambas as obras, destaco abaixo os andamentos tidos como “confortáveis o suficiente” para a absorção das informações e “movidos o suficiente” para a manutenção do pulso rítmico da obra.


Andamento proposto	Andamento de leitura inicial
 = 60	 = 35
 = 80	 = 65
 = 55	 = 35
 = 90	 = 55

TRIO ELÉTRICO II
Armando Lobo 2020

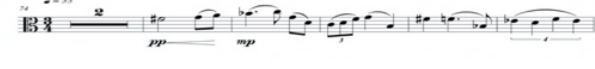


Dedicada a Clara Simões
Seresta No.21
LIDUINO PITOMBEIRA
Op.256 (2020)

1. Ponteio
♩ = 80



2. Lamento
♩ = 55



3. Baião oculto
♩ = 90




Figura 5 – Andamentos de estudo
Figura elaborada pela autora, 2020.

A depender do contexto, os intérpretes geralmente segmentam as obras priorizando os pontos de maior dificuldade técnica para realizar a prática individual e a resolução dos problemas encontrados nas obras. Estes fragmentos das obras aos poucos se unem até que compoñham “uma grande figura”, uma visual uma e coerente da obra, conduzindo à uma performance convincente e segura.

Em conformidade com Jorgensen (2004), na última fase da construção de performance, fiz uso de gravações dos estudos e ensaios realizados, promovendo um processo de constante e abrangente processo de auto avaliação. Tendo por base considerações de Ray (2005) sobre a importância do intérprete no relato do processo de construção da performance, observa-se que:

“Relatos de processos de preparação, realização e avaliação da performance musical são indispensáveis para ampliar a compreensão das relações entre aspectos práticos e teóricos na performance, os quais são indissociáveis na pesquisa.” (RAY, 2005, p. 60).

No processo de planejamento da performance, vislumbrei como objetivo final a assimilação das habilidades e recursos expressivos, de modo a favorecer as ideias musicais dos compositores, pelos quais também fui influenciada.

A performance do Trio Elétrico II foi registrada no estúdio “A Casa”, no dia 24 de novembro de 2021. Segue abaixo o link e o QRCode de acesso às gravações bem como todo o descritivo a cerca do equipamento utilizado, como o croqui com mapa completo que aponta o posicionamento dos músicos e microfones e o descritivo dos equipamentos.

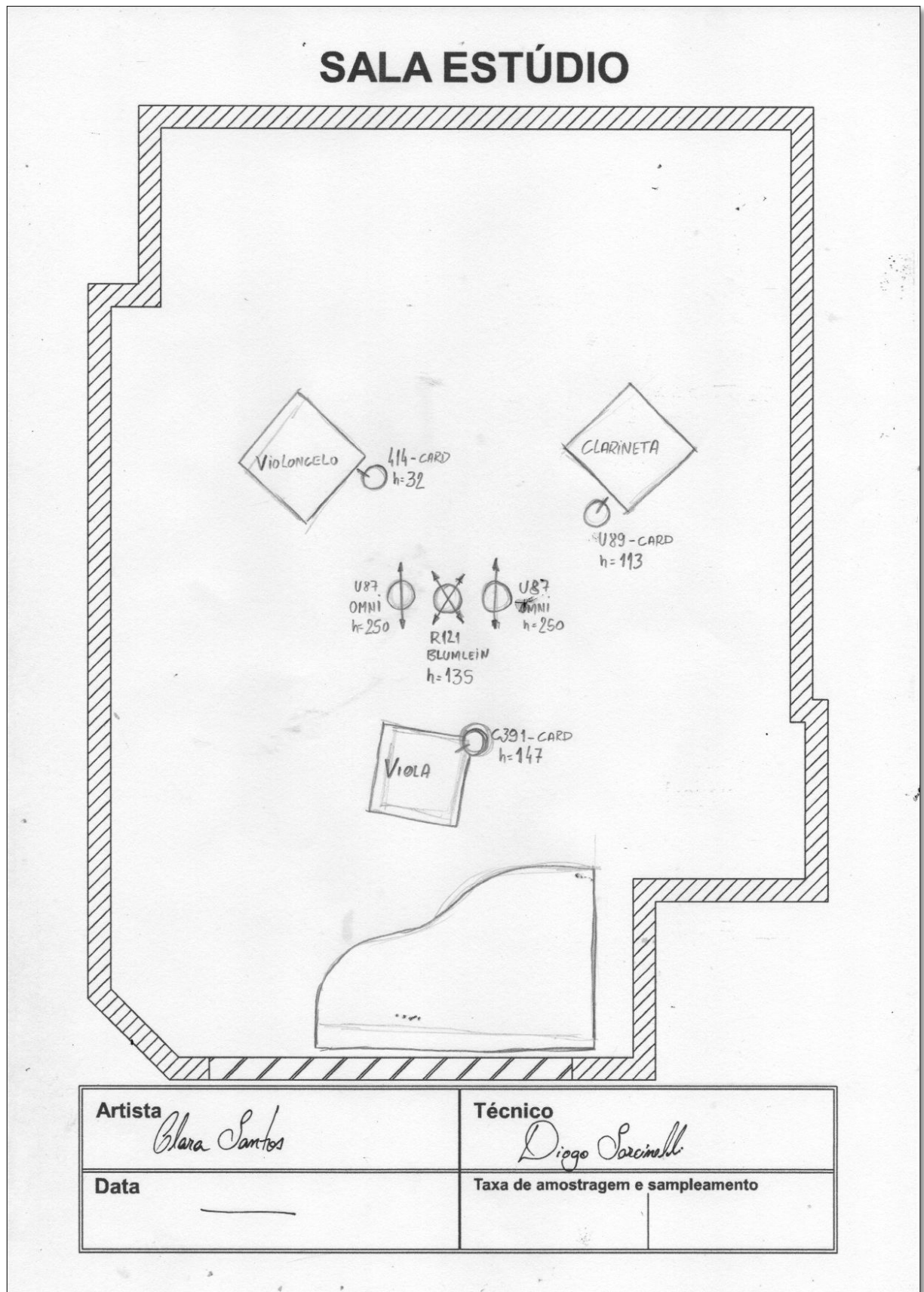


Figura 6 – Croqui
Fonte: Diogo Sarcinelli, 2021.

INPUT LIST						Texto
Artista			Sessão			Data
Olivia Santos			_____			Diogo Sarcinelli
Nº	Microfone	Padrão	Pre-amp	48V	Ø	Insert
1	Neumann U87	CARD	Neve 1064	X	-	_____
2	" "	"	"	"	"	_____
3	Royer R121	-	Amek 9098	-	X	SSL 4000 G+
4	" "	-	" "	-	X	SSL 4000 G+
5	AKG C414	CARD	Neve 1073	X	-	DBX 160A
6	AKG C391	CARD	Neve 1073	X	-	_____
7	Neuman U89	CARD	Analogue 737sp	X	X	_____
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						
16						

Figura 7 – Input list
 Fonte: Diogo Sarcinelli, 2021.

Estas são as primeiras referências audiovisuais das obras comissionadas em questão, objeto de pesquisa do presente estudo

<https://youtu.be/G0l8RVwabj8>

QRCode – Seresta nº 21



<https://youtu.be/8ty1fXGRmPg>

QRCode – Trio Elétrico II



Todo o processo de pesquisa, experimentação e construção de performance, bem como elementos de interação entre compositores e intérpretes, tende a proporcionar aos envolvidos experiências transformadoras e singulares, culminando na comunicação da mensagem pretendida ao público ouvinte.

3.5 SUGESTÕES TÉCNICAS

Sendo a viola o instrumento objeto dessa pesquisa, é congruente que as observações técnicas sejam oferecidas tendo o mesmo como referência. São organizados a seguir, dois subtópicos onde são compartilhadas decisões técnicas concernentes à execução das obras em questão. É importante frisar que a maior parte das sugestões e comentários expostos neste trabalho surgiram da prática e experimentação desta autora junto aos compositores.

As ideias propostas foram surgindo à medida em que a autora avançava com o estudo e domínio técnico da obra. Nesse ponto, boa parte das partituras de estudo disponibilizadas estão acompanhadas de comentários e observações, tanto da autora (marcadas em vermelho) quanto dos compositores (grifadas em amarelo). O material disponibilizado representa parte substancial dessa pesquisa, registrando os processos e objetivo final dessa performance.

3.5.1 Sugestões *Seresta n° 21*

Na *Seresta n° 21*, evitou-se alterar sua estrutura composicional. Como mencionado, busquei ressaltar basicamente a intenção do compositor em explorar os desafios técnicos da obra através do idiomatismo e expressividade do instrumento.

Dedicada a Clara Santos
Seresta No.21

Viola

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.256 (2020)

Tenuto para reforçar o
motivo sinc

1. Ponteio

♩. = 80

14

mf *dim.* *p*

18

mf *mf* *Timbre dolce*

24

28

portato
primeira síncope 4 *dim.* *ppp*

34

mf

41

modulação com a entrada da harpa

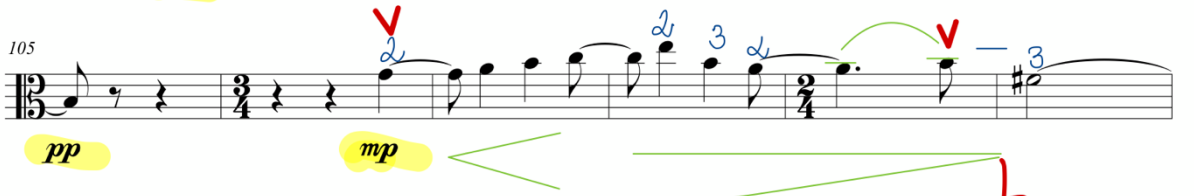
46

rubato


51

Seresta No.21

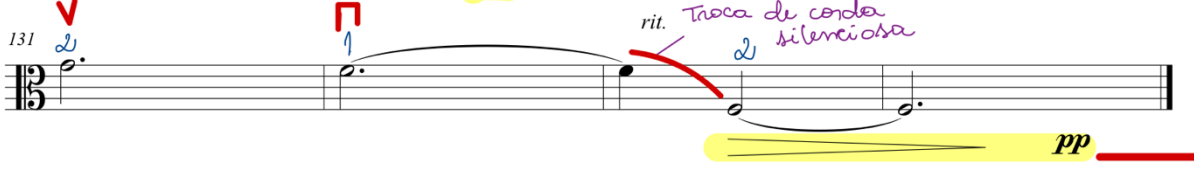
99   **mp**

105  **pp** **mp**

111  **pp** **mp**

120 

126  **mf**

131  **pp**

rit. Troca de corda silenciosa

3. Baião oculto

♩ = 90

135 **6** **p** **mf**

146 **mp**

152 **cresc.**

157 **mf** **f**

161 **pizz.** **mf**

166 **arco** **mp** **mf**

170 **pp**

levando o arco para o talaõ

gliss p^a mesma corda

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It features several measures with complex rhythms and dynamics. Handwritten annotations include:

- Measure 135:** A red '6' above the staff, a red box around a sixteenth note, and a red 'v' above a quarter note. Dynamics *p* and *mf* are marked.
- Measure 146:** A blue '3' above a triplet, a red 'v' above a quarter note, and a red box around a quarter note. Dynamic *mp* is marked.
- Measure 152:** A purple triangle above a group of notes, and a red 'v' above a quarter note. Dynamic *cresc.* is marked.
- Measure 157:** A purple triangle above a group of notes, a red 'v' above a quarter note, and a red box around a quarter note. Dynamics *mf* and *f* are marked.
- Measure 161:** A blue circle around a group of notes, a red 'v' above a quarter note, and a red box around a quarter note. Dynamic *mf* is marked.
- Measure 166:** A red 'arco' above the staff, a red 'v' above a quarter note, and a red box around a quarter note. Dynamics *mp* and *mf* are marked.
- Measure 170:** A red 'v' above a quarter note, a red box around a quarter note, and a red '3' above a triplet. Dynamic *pp* is marked.

Seresta No.21

177 *pp* *mp*

183 *mp*

190 *f* *pp*

196 Sul pont. → Ord. → Sul pont. *mp* *pp* *mp* *mf*

205 *mf*

211

216 *b2*

222 *dim.* *pp*

A disponibilização das partituras originais (sem anotações) foi acordada com os compositores e estas se encontram nos anexos dessa dissertação, visto que são parte fundamental do produto final da pesquisa.

3.5.2 Sugestões *Trio Elétrico II*

Vale lembrar que, para ambas as peças, foram disponibilizados pelos compositores arquivos midi como referência. Ressalto a validade de utilizá-los nas seções de estudos, inclusive na primeira leitura da obra. Diversos pontos de insegurança rítmica ou mesmo incompreensão da estrutura global da obra podem ser minimizados e/ou equacionados fazendo-se uso de tal ferramenta.

Abaixo, a partitura de estudo por mim trabalhada, contendo apenas as escolhas de dedilhados e arcadas utilizadas na ocasião das gravações.

Score

TRIO ELÉTRICO II

dedicated to Clara Santos

Armando Lobo
2020

Brains carnival: as seriously as wearing a mask

A $\text{♩} = 60$

Clarinet in B_♭ (transposed)

Viola

Cello

B-Cl

Vla

Vc

B-Cl

Vla

Vc

B

Free and Uneven

Free and Uneven

Free and Uneven

senza tempo

gradually to the high register

a tempo

Pizz

arco

B-Cl

Vla

Vc

arco

L.V.

This image shows a handwritten musical score for three instruments: B-C1 (Bassoon/Clarinet in B-flat), Vla (Violin), and Vc (Violoncello). The score is divided into three systems, each containing three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *f*, *pp*, *mf*, *ff*). There are numerous handwritten annotations in red and blue ink, including slurs, accents, and specific markings like 'V', 'P', 'LV', and '31'. A tempo change is indicated by a 'C' in a circle with the text 'poco piu mosso'. The score is written on aged, slightly yellowed paper with some visible wear and tear.

This image shows a page of handwritten musical notation for a string ensemble, including parts for B♭ Clarinet (B♭-Cl), Violin (Vln), and Viola (Vcl). The score is divided into several systems, each starting with a double bar line and repeat signs. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, *ff*, and *poco meno mosso*. There are several red annotations: a red cross, a red circle around a note, and a red circle around a group of notes. A red vertical line is drawn through the score, with the word "tutti" written above it. At the bottom, there are red handwritten notes: "V V V V V" and "+ arco et cello". The page number "68" is in the top right corner.

Handwritten musical score for strings, featuring parts for B♭ Clarinet (B♭-Cl), Violin (Vln), and Viola (Vcl). The score is divided into several systems, each with handwritten annotations in red and blue ink.

- System 1 (Measures 74-78):** Marked "Tempo Primo" with a tempo of 60. Includes annotations "explosive", "sul pont", and "pizz".
- System 2 (Measures 79-83):** Includes annotations "vibrato", "arco", "overpressure (scrachy)", and "overpressure (scrachy)".
- System 3 (Measures 84-88):** Marked with a tempo of 144/138. Includes annotations "sul pont" and "mf".
- System 4 (Measures 89-93):** Includes annotations "on the bridge" and "on the bridge".
- System 5 (Measures 94-98):** Includes annotations "end" and "end".
- System 6 (Measures 99-103):** Includes annotations "together", "together sul D", and "together sul D".

This page of musical score is for three string parts: Bassoon (B. Cl.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.). The score is divided into several systems, each containing three staves. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of dynamics and articulations. Handwritten annotations in blue and red ink are present throughout the score, including circled notes, arrows, and performance instructions. The score includes markings such as *subito p*, *arco sul pont.*, *pizz. L.V.*, *cresc. poco a poco*, *mf*, *ff*, *fff*, *rit.*, and *al tacite*. The piece concludes with a double bar line and the instruction *al tacite* in both the Violin and Viola parts.

Violin I, Violin II, and Viola staves. Dynamic markings include *pp*, *p*, *ff*, and *ppp*. The score shows complex rhythmic patterns and phrasing.

Violin I, Violin II, and Viola staves. Dynamic markings include *ff*, *mf*, and *pp*. Includes performance instructions like *ad lib* and *6*.

Violin I, Violin II, and Viola staves. Dynamic markings include *ff*, *mf*, and *pp*. Includes performance instructions like *a tempo*, *overpressure (scruffy)*, *pizz.*, and *do not move...*.

Viola staff. Dynamic markings include *fff*, *ppp*, *mf*, *fp*, *f*, and *ff*. Includes performance instructions like *pizz.* and *arco*.

Viola staff. Dynamic markings include *ff* and *fp*. Includes performance instructions like *8ba* and *V*.

Viola staff. Dynamic markings include *ppp* and *p*. Includes performance instructions like *V* and *7*.

Viola staff. Dynamic markings include *mf* and *ff*. Includes performance instructions like *V* and *3*.

Viola staff. Dynamic markings include *sfz*, *ff*, and *fff*. Includes performance instructions like *V* and *3*.

Viola staff. Dynamic marking includes *pizz.*. Includes performance instructions like *V* and *3*.

4 RELATO DE EXPERIÊNCIA

Durante os primeiros semestres do curso, houve aulas coletivas ministradas pelos professores do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ e apresentações das três Jornadas PROMUS, onde eram compartilhados andamentos das pesquisas a cada final de semestre.

Um breve resumo dessa pesquisa foi apresentado ainda no primeiro semestre do curso durante a V Jornada Promus, realizada na Escola de Música da UFRJ, nos dias 25 e 26 de junho de 2019. Neste resumo, busquei apontar a ideia do comissionamento de obras camerísticas, os compositores brasileiros para aos quais fora apresentada a proposta, e as possíveis formações camerísticas que posteriormente foram delimitadas. A conclusão do resumo apresentado deixou em evidência quatro pilares dessa pesquisa:

- A evolução
- A Experiência criativa
- As novas construções musicais
- O repertório violístico



Figura 8 – Divulgação VI Jornada PROMUS
Fonte: site Promus, 2019.

O final do semestre seguinte foi marcado pela apresentação de um estágio um pouco mais avançado desta pesquisa, durante a VI Jornada Promus realizada na Escola de Música da UFRJ no dia 26 de novembro de 2019. A Jornada marcou também a interpretação de estreia da obra de Liduino Pitombeira *Seresta n. 10 para Viola Solo*, obra em dois movimentos (Delicado e Caprichoso).

A escolha desta obra ocorrera face ao intuito de apresentar uma representativa obra de Liduino que expressasse sua linguagem composicional e o emprego do idiomatismo da viola neste contexto. O programa de apresentação da VI Jornada encontra-se na figura 2, na página 20.

Em relação à produção de Armando Lôbo, busquei adentrar o universo composicional deste, compreendendo a singularidade de sua obra através do estudo do *Trio Elétrico I*, obra que, como já mencionado, fora a inspiração do *Trio Elétrico II*.

Tendo em mãos as obras comissionadas, desenvolveu-se o estudo individual das mesmas, em consonância com o processo colaborativo junto aos compositores. Mapeadas as demandas artísticas a serem ajustadas e a proposta artística a ser comunicada, buscou-se utilizar de ferramentas cognitivas plurais e variadas estratégias de estudo, tal qual mencionado anteriormente.

Na *Seresta n° 21*, foram registrados os dedilhados e as arcadas bem como dinâmicas e sugestões técnicas que foram posteriormente apresentadas e trabalhadas diretamente junto ao compositor. A *Seresta n° 21* foi a primeira obra a ser gravada, no dia 26 de setembro de 2021, em São Paulo.

Devido à pandemia da Covid-19, limitadas eram as opções de deslocamento, transporte de instrumento e utilização de salas e estúdios de gravação (em determinados períodos mais especificamente). Por conseguinte, eu e Jennifer optamos por realizar a gravação em domicílio. O material de áudio e vídeo foi produzido e editado pelo cinegrafista Abraham Orozco.

A seguir a lista dos equipamentos de áudio e vídeo utilizados na gravação da *Seresta n° 21*.

- Três câmeras Lumix G90
- Dois microfones Rode T5

Tive a honra de disponibilizar, em primeira mão, a edição de áudio e vídeo da *Seresta n° 21* ao compositor, que a solicitou para que fosse inserida no concerto de lançamento

do Circuito Novo¹⁵, em 22 de novembro de 2021. O concerto na íntegra se encontra disponível no canal do YouTube Circuito Novo, sendo possível acessá-lo através do link abaixo:

<https://youtu.be/0ueRa-tm8mI>

No *Trio Elétrico II* foram adicionados compassos que, já tendo sido apresentados anteriormente durante a obra, retornam ao final desta com pequenas variações rítmicas e de andamentos, delineando a proposta da cadência final. A experiência colaborativa foi transformadora em muitos sentidos e momentos, mas especialmente nos dias em que tive o privilégio de proceder experimentações *in loco* junto ao compositor. Foram aplicadas incontáveis alterações e experiências sonoras anteriores ao que se observa no resultado final. Experiências essas que, na mesma medida em que exigiram empenho, estudo e criatividade, também agregaram imenso valor à minha jornada, seja no tocante à técnica como em nível de conhecimento geral. A obra oferece desafios à técnica violística e, por meio do processo colaborativo, busquei inserir elementos expressivos cujo ápice enquanto expressividade e liberdade interpretativa são percebidos especialmente na última cadência.

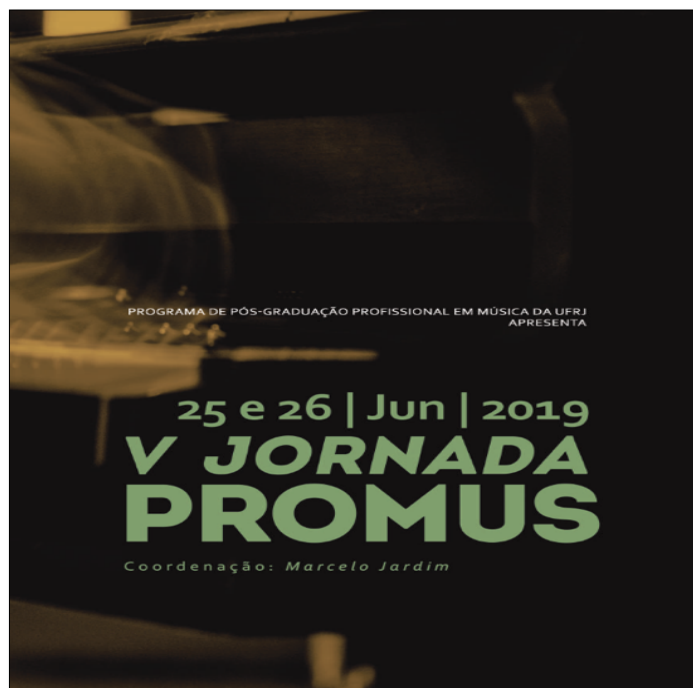


Figura 9 – Divulgação V Jornada PROMUS
Fonte: site Promus, 2019.

¹⁵ Circuito Novo é um espaço virtual e real organizado por compositores brasileiros espalhados pelo mundo para divulgar suas obras. <https://youtu.be/b7RPktK6FSg>

Minha última participação nas Jornadas Promus se deu na VII Jornada, realizada de maneira virtual, por conta da supracitada pandemia. Por essa razão foi elaborado um vídeo descritivo que trouxe a versão mais atualizada da pesquisa, apresentando as etapas já concluídas e os próximos passos para a concretização da mesma.



Figura 10 – Divulgação VII Jornada PROMUS
Fonte: site Promus, 2020.

A princípio, havia a ideia de apresentar as obras comissionadas em formato de recital, realizando desta maneira as primeiras audições das mesmas. Porém, em função das restrições causadas pela pandemia que se estenderam pelos anos de 2020 e 2021, tornou-se mais viável a realização da gravação audiovisual das obras e, posteriormente, a veiculação dos resultados obtidos através das mídias disponíveis.

Para tais gravações, as formações camerísticas utilizadas demandaram a participação da harpista Jennifer Campbell, do violoncelista Daniel Silva, e do orientador e clarinetista Cristiano Alves.

Como parte do meu trabalho colaborativo com Armando, me inspirei nas duas “cadências” propostas pelo compositor ao longo da obra para criar, como excerto final, nova formulação cadencial que veio a expandir a proposta inicial e enfatizar sobremaneira a presença da viola na obra.

Uma das questões a serem destacadas acerca da gravação da obra de Armando diz respeito à funcionalidade das partituras disponibilizadas. Observando a necessidade de maior

agilidade nas trocas de páginas, faz-se aconselhável, para tanto, a utilização de ipads ou tablets com pedal (os quais vêm sendo muito utilizados em concertos e recitais mundo afora).

Constatamos que, de fato, especificamente nesta obra, tal recurso pode facilitar a performance de maneira a deixar os intérpretes mais livres corporalmente, evitando elevados níveis de preocupação e ansiedade frente à complexa demanda de viradas que se configura sem o uso do pedal. A situação se apresenta mais sensível quando se opta pela utilização da partitura geral, ou seja, da grade completa, onde todos lêem a parte de todos. A utilização desta grade facilita imensamente a fluidez do trabalho de construção de performance e consequente apresentação. Fazem-se necessárias folhas em tamanho razoavelmente legível. A quantidade de folhas (e consequentemente de viradas) aumenta consideravelmente (face à utilização de partes cavadas). Assim, como mencionado acima, a utilização de tablets com telas grandes e uso do pedal trazem benefícios absolutamente relevantes, contribuindo para uma performance mais segura e natural.

O material de áudio do trio foi trabalhado pelos técnicos de som Matheus Dias e Diogo Sarcinelli. O conteúdo de vídeo do mesmo foi editado pelo fotógrafo e violinista Luiz Filipe Ferreira. A seguir, a lista dos equipamentos de áudio e vídeo utilizados na gravação da obra *Trio Elétrico II*, realizada no estúdio *A Casa*, no Rio de Janeiro, em 24 de novembro de 2021.

As gravações finais são resultado de um trabalho que envolve a trajetória de dois anos de curso. Apresento ainda informações e alternativas técnicas para os violistas que pretendam desenvolver um trabalho interpretativo a partir deste repertório.

A responsabilidade de estudar e dar vida a obras de mestres da música brasileira como Armando Lôbo e Liduino Pitombeira mostrou-se um desafio imensamente recompensador. Aos mesmos agradeço o gentil aceite ao convite de realizar esse projeto, enriquecendo o repertório camerístico brasileiro de maneira extraordinária com duas obras de excelência.

A colaboração e dedicação dos colegas cameristas convidados, a harpista Jennifer Campbell e o violoncelista Daniel Silva foram essenciais para o exitoso resultado desse projeto. Agradeço-lhes e dedico minha eterna gratidão por essa parceria. Por fim, mas não menos importante, reforço a indispensável orientação de Cristiano Alves, colaborador, professor, mestre, músico e amigo que garantiu que esse projeto fosse mais do que apenas uma pesquisa em performance, mas de fato uma experiência marcante em minha carreira musical.

Considerações finais

Vivido todo o processo, trago comigo o objetivo pessoal de seguir comissionando obras tão ricas e plurais quanto as que tive a honra de contar neste projeto, até que se forme um amplo repertório, de certa forma “personalizado”, que possa ser executado nas salas de concerto de todo o país.

A presente pesquisa é resultado do rico processo de colaboração entre compositor e intérprete, com o propósito de alcançar a excelência artística no tocante à criação e performance de obras criteriosamente elaboradas e executadas.

A rica demanda artística verificada neste processo trouxe consigo imenso crescimento cultural e pessoal, além da imensurável recompensa que a experiência de cocriação e interpretação pode proporcionar. O resultado apreendido retrata ainda a força e a pujança da música brasileira, tão característica quanto diversa e criativa.

De grande valia foi também a aproximação à prática camerística em formações não usuais. É importante ressaltar que o trabalho em grupo com os demais intérpretes foi uma experiência fundamental, onde importantes experiências puderam ser compartilhadas. As vivências experimentadas revelaram-se de extrema importância e enriqueceram sobremaneira minha performance, sobretudo face à exaustiva preparação de duas obras com linguagens distintas e igualmente demandantes artisticamente.

Certamente a interação com os compositores foi um fator de destacado valor nesse processo. A possibilidade de tal interação permitiu amplo acesso, não apenas a informações básicas, bem como ao rico manancial cultural que se fazem presentes nas mentes de dois grandes criadores do nosso tempo. Compreender as linguagens propostas podendo “beber na fonte”, como diz o ditado, representou um momento raro de comunhão, tomada de consciência sobre distintos processos cognitivos e musicais, bem como de construção enquanto artista.

As obras *Seresta n° 21* e *Trio Elétrico II* têm muito a agregar ao repertório contemporâneo brasileiro para viola, tanto por sua riqueza musical, quanto por suas propostas estéticas. Acredito que a pesquisa descritiva aqui contida pode agregar efetivo valor àqueles que buscam um melhor entendimento acerca da proposta estética contida nas obras dos compositores em questão. Vivenciar o protagonismo da viola enquanto instrumento altamente adaptado a quaisquer demandas expressivas possíveis foi um dos elementos mais instigantes e satisfatórios nesta caminhada. Um dos objetivos centrais do presente trabalho, qual seja a disponibilização desta dissertação, junto à gravação audiovisual das obras comissionadas, encontrar-se-á nas plataformas digitais do PROMUS.

Espera-se que esta dissertação fomente novas pesquisas no que concerne a performance e a produção musical para a viola. Tornou-se evidente a real importância e valor de processos colaborativos. Da mesma forma, observa-se a relevância de escolhas ajustadas enquanto ferramentas cognitivas voltadas ao equacionamento de demandas técnicas e interpretativas. Registrar a performance em formato audiovisual propõe desafios e exigências consideráveis. Lidar com a demanda por tal registro revelou-se algo não apenas gratificante, como também exigente e complexo. Muito se aprende com tal processo. E muito se alcança, por extensão, posto que a performance pode “viajar” ilimitadamente, a qualquer lugar, em qualquer tempo. Mesmo sendo um retrato de um momento, possui o justo valor da ação em si e, neste caso, a referência histórica de estreias de duas obras extremamente valiosas e inspiradas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Cristiano. **O processo de emissão do som na clarineta:** proposição e validação de um plano de instrução. Campinas, 2013. 223f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.

ANTUNES, Diana. **Introdução à música contemporânea portuguesa de viola d`arco: um estudo de caso.** Aveiro, 2015. 186f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade de Aveiro. Aveiro, 2015.

BARRETO, Almir. **Improvizando em Música Popular.** Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas, 2012. 313f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

BARROS, Luís Cláudio. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso.** Porto Alegre, 2008. 277f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

BIAGGI, Vana Bock De. **Desafios musicais:** caminhos trilhados por violoncelistas profissionais na construção de suas performances. 2020. 294 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Processos de Criação Musical, Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

BORÉM, Fausto.; RAY, Sônia. **Pesquisa em performance musical no Brasil no século XX: problemas, tendências e alternativas.** SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, p.121 a 168. Florianópolis, 2012. brasileiro na música de concerto. Campinas, 2020. 322f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto De Artes. Universidade Estadual De Campinas. Campinas, 2020.

BURATTO, Fernanda. **A viola na música nacionalista brasileira.** 2011. 54 f. TCC (Graduação) - Curso de Graduação em Música, Departamento de Música, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

CARVALHO, Cristiane. **Elementos da performance musical (epm) na preparação de recitais de grupos de flautas doce.** Goiânia, 2016. 56f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2016.

CASADO, Alexandre. **Caminhos para a pesquisa acadêmica em performance musical.** In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA. **Anais Comunicações:** Edufac, 2013. p. 31 – 41. Rio Branco, 2013.

CERQUEIRA, Daniel. **Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical.** Opus, Goiânia, v. 15, p. 105-124, 2009.

CEVALLOS, Semitha Heloisa. A Sonata do Girassol Vermelho: contribuições para a literatura musical para viola. Dossiê Música em Quarentena, **Revista Música**, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 193 – 221, 2020.

DOMENICI, Catarina. It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº 6, p.1 -14, 2013.

DOMENICI, Catarina. **A Voz do Performer na Música e na Pesquisa**. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, n. 2, 2012, Rio de Janeiro, **Anais do SIMPOM**: Editora Musimed, 2012. p. 169-182.

DOMENICI, Catarina. **Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea**. In: CONGRESSO DA ANPPOM, n.15. **Anais do Anppom**. p.819 – 825. Rio de Janeiro, 2005.

FISCHER, Simon. Scale and scale studies for the violin. Peters Editions Ltd. London, 2012

FISCHER, Simon. The Violin Lesson. Londres: Peters edition, on. The Violin Lesson: A manual for teaching and self-teaching the violin. London: Edition Peter, 2013.

FISCHER, Simon. Basics. 300 exercises and practice routines for the violin. London: Edition London: Edition Peters, 1997.

FISCHER, Simon. Some thoughts on practicing. European String Teachers Association, 1996.

FISCHER, Simon. Tone. Experimenting with proportions on the violin. London: Fitzroy Music Press, 2012.

FLESCH 1930 - FLESCH, Carl. The Art of Violin Playing. Nova York: Carl Fischer, 1924.

FLESCH, C. The Art of Violin Playing. New York: Carl Fischer, Inc., 1924.

FLESCH, C. Three-octave scales, Carl Flesch fingering, 2000. Disponível em <<http://phidler.com/strings/FleschFingerings.pdf>> Acesso em: 3 de outubro de 2020.

FREIRE, Priscila. **Dança brasileira dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: uma abordagem interpretativa**. Campinas, 2007. 212f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

GABRIELSON 1999 - Gabrielsson, A. (1999). O desempenho da música. Em D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music* (pp. 501-602). Academic Press.

GALAMIAN, I. The Galamian scale system adapted for viola. New York: E. C. Schirmer, 1997. 150 p.

GALAMIAN, Ivan. Principles of Violin Playing & Teaching. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962.

GANNETT 1997 Gannett, Diana. Earm-up Phases Exercises. Huston, EUA; apostila apresentada na Convencao da International soviety of bassists naa Rice University, junho, 1997

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin**. London: Francesco Geminiani, 1751.

GERLE, Robert. **The art of bowing practice**. London: Stainer and Bell, 1991.

GOULART, Márcia. **A música contemporânea nos eventos científicos brasileiros da área: 1977 a 2000**. 2005. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Musicologia/Etnomusicologia, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2005.

GUERRA, Ana. **Concerto para viola e orquestra de cordas de Radamés Gnattali: uma análise das implicações de performance nas decisões interpretativas**. Belo Horizonte, 2017. 160f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.

ISHISAKI, Bruno; MACHADO, Marco Antônio. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de *Arcontes*. **Revista do Conservatório de Música da UFPEL**, Pelotas, 2013, n. 6. p. 71 - 102.

KAKIZAKI, Valter Eiji. **Aspectos gerais e técnicos do violino/viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian – suas influências na era digital**. Campinas, 2014. 184f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

KRONEMBERGER, Gabriela. Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra. **Revista Música Hodie**, v.16, n.2, p. 10-24. Goiânia, 2016.

KUBALA, Ricardo; TOKESHI, Eliane. Aspectos da construção de uma interpretação musical do trio para violino, viola e violoncelo de Camargo Guarnieri. In: IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, n. 4, 2015, Porto velho. **Anais do SIMA**, 2015. p. 422 – 429.

KUBALA, 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, 2004. 123f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, (UNICAMP). Campinas, 2004.

KUBALA, Ricardo. **O Concerto para viola e orquestra de Antônio Borges-Cunha: A Obra e uma interpretação**. Campinas, 2009. 262f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

LOBO, Leonardo. **Processos de Tomada de Decisões na Performance Musical: influência das heurísticas e vieses na elaboração da performance**. São Paulo, 2012. 120f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto De Artes. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). São Paulo, 2012.

MAGALHÃES, T. **Segmentação automática de sinais musicais monofônicos para análise da expressividade**. p. 7, 2008.

MATOS, Rafael. **A colaboração entre intérprete e compositores através da encomenda e estreia das obras para percussão múltipla. Estudo 1, de Carlos Santos e Átimo, de Rubens Fonseca**. Belo Horizonte, 2015. 79f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos musicais no ponteio nº 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações.** Porto Alegre, 2011. 100f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul. Porto Alegre, 2011.

MATTOS, Larissa Natália. **O repertório dos sécs. XX e XXI para o duo viola e violoncelo: um catálogo de obras e a construção da sonoridade do duo na interpretação.** Belo Horizonte, 2016. 188f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola De Música. Universidade Federal De Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

MEGARO, Evan. **A presença do baião na música erudita para piano solo: um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul.** 2013. 86 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MEIRELLES, Camila. **Perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da viola no Brasil.** João Pessoa, 2018. 173f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018.

MENDES, Dorian. **Versatilidade do intérprete contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena.** Rio De Janeiro, 2010. 158f. Tese (Doutorado em Música). Centro De Letras E Artes. Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro. Rio De Janeiro, 2010.

MOJOLA, Celso. (2000) **Interpretação da Música Contemporânea.** Cadernos do Colóquio - Rio de Janeiro.

MORAIS, Augusto. **A colaboração intérprete-Compositor na elaboração da obra “Uma Lágrima” de Arthur Rinaldi.** Goiânia, 2013. 52f. Trabalho produção artística e artigo (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013.

NASCIMENTO, Francisco. **Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento.** Campinas, 2017. 182f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual De Campinas. Campinas, 2017.

NETO, Pedro. **Aspectos Técnicos - interpretativos da viola na Seresta nº 3 para viola e piano de Liduino Pitombeira.** Natal, 2019. 70f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2019.

ORSI, Ivana. **Pequena Suite de Villa-Lobos transcrição para viola e piano.** Campinas, 2000. 153f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual De Campinas. Campinas, 2000.

PALOPOLI, Cibele. **Estudo comparativo entre edições da Sequenza I para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para compreensão e interpretação da obra.** São Paulo, 2013. 180f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola De Comunicações E Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

PEDERIVA, Patrícia. A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 11, 91-98, set. 2004.

PEREIRA, Jessé. **A viola de arco na vida e obra de Ernani Aguiar**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. In: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA, n.6, 2019, Campinas. **Comunicações orais do FMCB6**. Campinas, 2019.

PEREIRA, Jessé. **O Concerto para viola e orquestra de Marco Padilha: estudo técnico-interpretativo**. Campinas, 2019. 272f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2019.

PEREIRA, Vinícius. **Entre o sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade**. Campinas, 2011. 228f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

PINHEIRO, Helder; SERRÃO, Ricardo Henrique. **Singularidades na preparação da performance musical camerística: estratégias de estudo a partir da investigação com duos brasileiros de violão**. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2017.

PITOMBEIRA, Liduino. **Sugestões Seresta nº 21**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <pitombeira@musica.ufrj.br>. em: 13 fev. 2021.

PRESGRAVE, F.; MENDES, J.; NODA, L. **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI**. Composição, Performance e Projetos colaborativos. 1ed. Natal: EDUFRN Natal, 2012.

PRESGRAVE, Fábio. **Aspectos da música brasileira atual: violoncelo**. Campinas, 2009. 187f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

RADICCHI, Joana. **A relação entre composição e performance no processo de criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes**. Belo Horizonte, 2013. 117f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

RAY, Sônia. Colaborações compositor-performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: Luciana Noda, Fabio Presgrave Jean Joubert Freitas. **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos**. Natal: Edufrn, 2016. p. 23-30.

RAY, Sonia. **Os Conceitos de EPM, Potencial e Interferência, Inseridos Numa Proposta de Mapeamento de Estudos Sobre Performance Musical**. p. 25, 2005. Editora vieira

RAY, Sonia. Os phases warm-up exercises de Diana Gannett: apresentação e extensão as cordas orquestrais. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 4, p. 72-80, 2002.

RAY, Sônia. **Pedagogia da performance musical**. Goiânia, 2015. 199f. Tese (Pós-doutoramento). Progressão de Professora Associada Nível IV para Professora TITULAR. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

REVISTA CONCERTO. <https://Concerto.Com.Br/Revista/238905>: Clássicos Editorial, mar. 2020. Mensal.

RICHERME claudio. 1996 - Ano da edição: 1996 - 294f - Editora: AIR - A técnica pianística: uma abordagem científica.

RODRIGUES, Mauro. **Performance, Corpo e Ação na Composição Musical.** Belo Horizonte, 2012. 281f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

SACCO, Ana Carolina. **Estudo interpretativo da obra Trio das águas para clarinete, viola e piano de Ricardo Tacuchian.** Campinas, 2015. 145f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015.

SALLES 2016 - A obra para violino de Marcos Salles e sua utilização nos Cursos de Graduação em violino como material didático Mariana Isdebski Salles UNIRIO/PPGM - Doutorado em Música SIMPOM: Teoria e Prática da Execução Musical. ANAIS DO III SIMPOM 2014 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA

SALLES, Mariana. Arcadas e golpes de arco. Brasília: Thesaurus, 1998.

SANTOS, Alvaro Henrique. **O Planejamento da expressividade na música contemporânea.** Brasília, 2012. 125f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

SANTOS, Deborah. **Abordagens de Ensino de Violino: um panorama histórico.** São Paulo, 2019. 97f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). São Paulo, 2019.

SARAIVA, Samuel Alessandro. **Sonata para violino e piano nº 3 de Liduino Pitombeira: uma visão retórica.** Belo Horizonte, 2003. 125f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2003.

SILVA, Dario. **Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso.** Porto Alegre, 2019. 378f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

SILVA, Israel Victor. **Aspectos técnico-interpretativos no quarteto de cordas nº 2 de Guerra-Peixe.** Natal, 2016. 81f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2016.

SOUZA, Valdir. **A colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação da técnica estendida em duas obras contemporâneas brasileiras para fagote: Vitrais e Fantasia. Vitrais e Fantasia.** São Paulo, 2016. 233f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

VERHALEN, Marion. The Solo Piano Music of Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Dissertação de mestrado. New York: Columbia University, 1971.

XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 2018, Manaus. **Lower Tree House para violino e viola, de Alexandre Lunsqui**: escrita musical e construção de uma performance. Manaus: Anppom, 2018. 9 p. Disponível em:<<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5496>> Acesso em: 08/08/ 2021.

ZAGURY, Sheila. **Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro; suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais**. Campinas, 2014. 293f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

ZORZAL, Ricieri. Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. **Opus**, [S.L.], v. 21, n. 3, p. 83-110, dez. 2015. OPUS. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2015c2103>.

ANEXO 1 - SERESTA Nº 21 - LIDUINO PITOMBEIRA (VIOLA)

Dedicada a Clara Santos

Seresta No.21

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.256 (2020)

Viola

1. Ponteio

$\text{♩} = 80$

14 *mf* *dim.* *p*

18 *mf* *mf*

24

28 *dim.* *ppp*

34 *mf*

41

46

51

© 2020 Liduino Pitombeira
<http://www.pitombeira.com>

2

Seresta No.21

Musical score for Seresta No. 21, measures 56-73. The score is written in treble and bass clefs. Measure 56 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measures 61, 66, and 71 continue the piece with similar rhythmic patterns. Measure 73 ends with a *rit.* (ritardando) marking.

2. Lamento

Musical score for 2. Lamento, measures 74-93. The tempo is marked $\text{♩} = 55$. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). Measure 74 begins with a dynamic of *pp* (pianissimo) and a fermata over a whole note. The melody then moves to *mp* (mezzo-piano). Measures 81, 86, and 93 continue the piece with various dynamics including *mf* (mezzo-forte) and *pp*. The score includes triplets and slurs. Measure 93 ends with a *pp* dynamic and a fermata.

Seresta No.21

3

99

mp

105

pp *mp*

111

pp *mp*

120

mp

126

mf

131

pp

3. Baião oculto

$\text{♩} = 90$

135 **6**
p *mf*

146 *mp*

152 *cresc.*

157 *f*

161 *pp* *mf* *pizz.*

166 *arco* *pp* *mf*

170 *pp* **3**

The musical score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 135-145) features a sixteenth-note triplet starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (measures 146-151) includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third staff (measures 152-156) is marked with a crescendo (*cresc.*). The fourth staff (measures 157-160) is marked with a forte (*f*) dynamic. The fifth staff (measures 161-165) shows a dynamic shift from piano-piano (*pp*) to mezzo-forte (*mf*) and includes a pizzicato (*pizz.*) instruction. The sixth staff (measures 166-169) is marked with *arco* and a dynamic shift from piano-piano (*pp*) to mezzo-forte (*mf*). The seventh staff (measures 170-174) is marked with piano-piano (*pp*) and features a triplet of eighth notes.

Seresta No.21

177

pp *mp*

183

p

190

f *pp*

196

Sul pont. → Ord. → Sul pont.

mp *pp* *mp* *mf*

205

211

216

222

dim. *pp*

6

Seresta No.21

228

pp *mp* *pp* *mf* *cresc.*

Musical notation for measures 228-233. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the start, followed by *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo) with hairpins. The final measure of this system has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *cresc.* (crescendo) marking with a dashed line extending to the next system.

234

f

Musical notation for measures 234-239. The notation includes a dynamic marking of *f* (forte) at the end of the system, with a dashed line extending from the previous system.

240

pp

Musical notation for measures 240-245. The notation includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the end of the system.

246

p *mf*

Musical notation for measures 246-253. The notation includes a triplet of eighth notes in measure 246, a dynamic marking of *p* (piano) at the start, and *mf* (mezzo-forte) later in the system.

254

Musical notation for measures 254-257.

258

rit.

Musical notation for measures 258-263. The notation includes a dynamic marking of *rit.* (ritardando) at the start.

ANEXO 2 - SERESTA Nº 21 DE LIDUINO PITOMBEIRA (PARTITURA)

LIDUINO PITOMBEIRA

Seresta No.21

para viola e barça

2020

Liduíno Pitombeira

Seresta No.21

para viola e harpa

Opus 256 (2020)

1. Ponteio
2. Lamento
3. Baião oculto

Duração: ca. 08:30

Seresta é a denominação brasileira de serenata, que surgiu na tradição de Portugal no início do século XIX. Consistia em cantar canções líricas à noite para a pessoa amada ou enquanto se passeava pelas ruas. A *Seresta No.21* faz parte de um ciclo que retrata danças e ritmos do Brasil. O primeiro movimento é inspirado no *Ponteio*, um tipo de prelúdio no qual o músico prepara a audiência e a si próprio para os desafios das cantorias. O segundo, *Lamento*, é um movimento meditativo cujo espírito se apresenta, por exemplo, nas *Incelenças* nordestinas. O último movimento é inspirado no *baião*. A *Seresta No.21* é dedicada à violista Clara Santos.

Liduíno Pitombeira (Brasil, 1962) é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, Poznan Philharmonic Orchestra (Polônia), Duo Barrenechea, The Alexander-Soares Duo, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, The Chicago Philharmonic e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1º prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o 1º prêmio no concurso "Sinfonia dos 500 Anos". Recebeu também o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award por seu trio com piano "Brazilian Landscapes No.1". Mais três obras de sua série *Brazilian Landscapes* (Nº 2, Nº 6 e Nº 9) foram premiadas nos Estados Unidos. Pitombeira recebeu seu PhD em composição pela Louisiana State University (EUA), onde estudou com Dinos Constantinides. Tem publicado diversos artigos científicos sobre composição e teoria e desenvolvido pesquisa como membro do grupo MusMat da UFRJ. Suas peças são publicadas pela Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESP), Connors, Alry, RioArte e Irmãos Vitale. Gravações de suas obras estão disponíveis nos selos Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin e Bis. Pitombeira foi premiado em 2019 com a Medalha Villa-Lobos, concedida pela Academia Brasileira de Música, e homenageado pela vida e obra no VII Festival de Música Contemporânea Brasileira.

LIDUINO PITOMBEIRA

E-mail: pitombeira@yahoo.com

Web: <http://www.pitombeira.com>

Dedicada a Clara Santos
Seresta No.21

1. Ponteio

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.256 (2020)

$\text{♩} = 80$

Viola

Harpa

mf

C \flat D \flat E \flat F \flat

4

G \flat A \flat B \flat F \sharp

8

C \sharp G \sharp D \sharp A \sharp

12

E \sharp B \sharp

© 2020 Liduino Pitombeira
<http://www.pitombeira.com>

2

Seresta No.21

15

mf *dim.* *p* *mf*

pp *p*

20

mf *mp*

C♯

23

mf

F♯ B♯ E♯

26

mf

A♯ D♯ G♯

Seresta No.21

29

4:3

dim.

C# F# B#

33

ppp

cresc.

f

E# A# D# G#

37

mf

pp

mp

A#

43

mf

E# D#

4

Seresta No.21

48

G# F#

53

C# Cb

58

mf C# D# E# F#

62

G# A# B#

Seresta No.21

65

Musical score for measures 65-67. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. Measure 65 features a melodic line in the top bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 66 includes a piano trill in the top bass staff. Measure 67 continues the piano accompaniment. Chord labels F#, C#, and G# are positioned below the bottom bass staff.

68

Musical score for measures 68-70. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. Measure 68 features a melodic line in the top bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 69 includes a piano trill in the top bass staff. Measure 70 continues the piano accompaniment. Chord labels D#, A#, and E# are positioned below the bottom bass staff.

71

Musical score for measures 71-73. The system consists of three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. Measure 71 features a melodic line in the top bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 72 includes a piano trill in the top bass staff. Measure 73 continues the piano accompaniment. Chord labels B# are positioned below the bottom bass staff.

6

Seresta No.21

2. Lamento

74 $\text{♩} = 55$

pp mp

p E_b B_b A_b

80 *mf* *mp*

D_b F_b G_b $D\sharp$

84 *mp* *pp*

p $F\sharp$ $G\sharp$

90 *mp* *mf*

$A\sharp$ $E\sharp$ $B\sharp$ $F\sharp$

Seresta No.21

7

97

pp mp

mf p

3

2/4

Detailed description: This system contains measures 97 to 102. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note G2, and a half note G2. Dynamics are *pp* and *mp*. The lower staff is in grand staff. The right hand starts with a half note chord (F2, A2, C3), followed by quarter notes (F2, A2, C3), and a triplet of eighth notes (F2, A2, C3). The left hand plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. Dynamics are *mf* and *p*. The time signature is 2/4.

103

pp mp

E_b E_b

3

3/4 2/4

Detailed description: This system contains measures 103 to 108. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note G2, and a half note G2. Dynamics are *pp* and *mp*. The lower staff is in grand staff. The right hand starts with a half note chord (E_b2, G_b2, B_b2), followed by quarter notes (E_b2, G_b2, B_b2), and a triplet of eighth notes (E_b2, G_b2, B_b2). The left hand plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. Dynamics are *mf* and *p*. The time signature changes from 3/4 to 2/4.

110

E_b

mf

3

3/4

Detailed description: This system contains measures 110 to 115. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note G2, and a half note G2. Dynamics are *pp* and *mp*. The lower staff is in grand staff. The right hand starts with a half note chord (E_b2, G_b2, B_b2), followed by quarter notes (E_b2, G_b2, B_b2), and a triplet of eighth notes (E_b2, G_b2, B_b2). The left hand plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. Dynamics are *mf* and *p*. The time signature is 3/4.

115

pp mp

p

Detailed description: This system contains measures 115 to 120. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note G2, and a half note G2. Dynamics are *pp* and *mp*. The lower staff is in grand staff. The right hand starts with a half note chord (E_b2, G_b2, B_b2), followed by quarter notes (E_b2, G_b2, B_b2), and a triplet of eighth notes (E_b2, G_b2, B_b2). The left hand plays a rhythmic accompaniment of quarter notes. Dynamics are *p* and *mf*. The time signature is 3/4.

8

Seresta No.21

119

119

123

123

F4
Ab4
Bb4
Db4

128

128

mf
mp
p

131

131

rit.
pp
pp

E4
A4

Seresta No.21
3. Baião oculto

9

♩ = 90

135

mf G \flat D \flat D B \flat C \sharp G \sharp D \sharp

141

p *mf* *dim.* A \sharp F \sharp G *mp* A B \flat F F \sharp

147

mp G \sharp F D C E \flat *p* G \flat

153

cresc. E C \sharp G C *cresc.* A \flat D \flat E \flat B

Seresta No.21

This musical score is for Seresta No. 21, spanning measures 158 to 179. It is written for a double bass and piano. The score is divided into four systems, each with a double bass staff and a piano grand staff (treble and bass clefs).

- Measure 158:** The double bass staff begins with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Chords are marked as A \natural and B \flat . Dynamics include *f* and *pp*.
- Measure 165:** The double bass staff includes markings for *pizz.* and *arco*. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Chords include E \flat , D \natural , and B \natural . Dynamics range from *mf* to *pp*.
- Measure 172:** The double bass staff shows a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern. Chords include E \flat , B \flat , E \natural , B \natural , and B \flat . A *dim.* (diminuendo) marking is present. Dynamics include *pp* and *mp*.
- Measure 179:** The double bass staff has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Chords include F \natural , D \flat , E \natural , A \flat , B \natural , and E \flat F \sharp . Dynamics include *p*.

Seresta No.21

11

186

p *f*

A# D# F#

193

Sul pont. Ord. Sul pont.

pp *mp* *pp* *mp*

C# A# Gb Ab C# Gb

200

mf

A# Bb G# Gb Db Ab

207

mf

Bb Ab Ab A#

12

Seresta No.21

213

Musical score for measures 213-219. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with triplets and chords. Chords are labeled: G#, F#, F#, F#, D#b, F#, E#, D#, C#.

220

Musical score for measures 220-226. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with sixteenth-note patterns. Chords are labeled: D#, F#, A#, C#, D#, G#b. Dynamics include *dim.* and *pp*.

227

Musical score for measures 227-233. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with chords. Chords are labeled: A#b, B#b, Eb. Dynamics include *pp*, *mp*, *pp*, *mf*, and *cresc.*

234

Musical score for measures 234-240. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble line with chords and a bass line with chords. Chords are labeled: E#, D#, G#b, G#, Eb. Dynamics include *f* and *mf*.

Seresta No.21

240

pp

Db D# Ab Gb Db Eb

This system contains measures 240 to 246. The right hand features a melodic line with a *pp* dynamic marking. The left hand provides harmonic support with chords labeled Db, D# Ab, Gb, Db, and Eb.

247

p *mf*

dim. *mp*

Db Eb Ab F# Gb F# Ab

This system contains measures 247 to 252. It includes a triplet in the right hand. Dynamics range from *p* to *mf*, with a *dim.* marking and a *mp* section. Chords in the left hand are labeled Db, Eb, Ab, F#, Gb, and F# Ab.

253

F# Eb Gb C# G#

This system contains measures 253 to 256. The right hand continues the melodic development. Chords in the left hand are labeled F#, Eb, Gb, C#, and G#.

257

rit.

Eb D# B# Gb

This system contains measures 257 to 260. It begins with a *rit.* (ritardando) marking. The right hand has a more active melodic line. Chords in the left hand are labeled Eb, D#, B#, and Gb.

ANEXO 3 – TRIO ELÉTRICO II DE ARMANDO LÔBO (PARTITURA)

Score

TRIO ELÉTRICO II

dedicated to Clara Santos

Armando Lobo
2020

Brains carnival: as seriously as wearing a mask

♩ = 60

Clarinet in B (transposed)

Viola

Cello

B. Cl.

Vla.

Vc.

pp, mf, f, ppp, mp, ff, sul pont., ord., al talonc, fetic, punta, sul C, 0

©Armando Lobo de A M Neto

2

TRIO ELÉTRICO II

B. Cl.

Vla.

Vc.

ppp, f, mp, ff, sul pont., ord., m.v., pizz., arco, senza tempo, a tempo

Free and Uneven

Free and Uneven

Free and Uneven

gradually to the high region

gradually to the high region

gradually to the high region

subtone

pizz.

arco

L.V.

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II 3

20 B. Cl. *fff* *f* *mf*

20 Vla. *mp* *fff* *f* *mp*

20 Vc. *fff* *fff* *pp* *ord.* *A. L.V.* *mf* *L.V.*

24 B. Cl. *mp* *mp* *fff*

24 Vla. *f* *mf* *pizz.* *arco* *L.V.*

24 Vc. *mp* *f* *mf* *pizz.* *L.V.* *arco* *L.V.*

28 B. Cl. *p* *f* *p* *f* *C poco più mosso*

28 Vla. *fff* *f* *ord.*

28 Vc. *p* *f* *fff*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II 4

31 B. Cl. *fff* *p* *ff* *f* *mf* *pp* *mf* *fff*

31 Vla. *mp* *mf* *fff*

31 Vc. *fff* *mf* *pp* *fff* *mf*

34 B. Cl. *f* *fff* *fff*

34 Vla. *f* *fff* *fff*

34 Vc. *f* *fff* *fff*

37 B. Cl. *f* *p* *ff* *f* *p* *f* *mf* *pp* *mf*

37 Vla. *fff* *mf* *fff* *fff* *sul pont.*

37 Vc. *fff* *mf* *fff* *fff* *sul pont.* *ord.* *sul G* *mf*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

5

40 B. Cl. *pp* *f* *mf*

40 Vla. *f* *pp* *ff* *arco dolce* *pizz.* *arco* *mf* *p*

40 Vc. *p* *f* *ff* *arco ord.* *pizz.* *arco* *mf* *p*

43 B. Cl. *f* *ff*

43 Vla. *ff* *pp* *ff* *sul pont.* *fff*

43 Vc. *ff* *pp* *ff* *sul pont.* *fff*

46 B. Cl. *f* *mf* *f* *mf*

46 Vla. *ord.* *L.V.* *mp* *fff* *f* *p* *fff* *f*

46 Vc. *ord.* *L.V.* *mp* *fff* *fff* *p* *fff* *f*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

a tempo ♩ = 144

6 *senza tempo* 10"

49 B. Cl. *pp* *long* *long* *ff*

49 Vla. *pp* *Free and Uneven* *ff* *al talone wild and precise* *mf* *p* *ff* *mf* *p*

49 Vc. *pp* *long* *ff* *al talone wild and precise* *mf* *p* *ff* *mf* *p*

52 B. Cl. *p* *ff* *mp*

52 Vla. *p* *mf* *ff* *mf* *p* *f*

52 Vc. *p* *mf* *ff* *mf* *p* *f*

55 B. Cl. *ff* *f*

55 Vla. *ff* *f* *on the bridge*

55 Vc. *ff* *f* *on the bridge*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II 7

©Armando Lobo de A M Neto sui G and C

TRIO ELÉTRICO II 8

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

9

76 **Tempo Primo** ♩ = 60

B. Cl. *explosive*

Vla. *sul pont.* *ord.* *fff* *p* *fff*

Vc. *pizz.* *fff*

79 *sul pont.* *ord.* *f* *fff* *c.v.* *fff* *overpressure (scratchy)* *fff*

Vc. *arco* *fff* *overpressure (scratchy)* *fff*

B. Cl. *fff* *f*

Vla. *fff* *mf*

Vc. *fff* *mf*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

10

84 *fff* *f* *on the bridge* *fff*

Vla. *fff* *f* *on the bridge* *fff*

Vc. *fff* *f* *on the bridge* *fff*

87 *ord.* *fff* *fff*

B. Cl. *fff* *fff*

Vla. *ord.* *fff* *fff*

Vc. *ord.* *fff* *fff*

89 *together* *fff*

B. Cl. *fff*

Vla. *together sul D* *fff*

Vc. *together sul D* *fff*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II 11

©Armando Lobo de AM Neto

TRIO ELÉTRICO II 12

©Armando Lobo de AM Neto

TRIO ELÉTRICO II 13

111 B♭ Cl. *p* *ff* *pp* *f*

Vla. *f* *ff* *f* *ff*

Vc. *ppp* *f*

114 B♭ Cl. *ad lib.* *ff* *fff* *ff* *ff*

Vla. *ff* *fff* *ff* *ff*

Vc. *ff* *fff* *ff* *ff*

116 B♭ Cl. *a tempo* *mf* *fff* *f* *do not move...*

Vla. *overpressure (scratchy)* *fff* *pizz.* *L.V.* *f* *do not move...*

Vc. *jeté* *fff* *pizz.* *L.V.* *f* *do not move...*

©Armando Lobo de A M Neto

ANEXO 4 – TRIO ELÉTRICO II DE ARMANDO LOBO (VIOLA)

TRIO ELÉTRICO II
dedicated to Clara Santos

Armando Lobo
2020

Viola

Brains carnival: as seriously as wearing a mask

A $\text{♩} = 60$

al talone *jeté* *punta*

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

ord. *L.V.* *ord.*

senza tempo
 $\text{♩} \rightarrow 10''$

B *Free and Uneven* *ALL.* *a tempo* *gradually to the high region* *pizz.* *arco*

pp *ff* *mf* *ff*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

2

16 *pizz.* *sfz* *arco* *ff* *ff*

19 *mp* *ff*

22 *f* *mp* *f* *ord.*

25 *pizz.* *arco* *f* *L.V.*

28 *sul D* *ord.* *poco più mosso* *f*

31 *mp* *mf* *ff*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

3

©Armando Lobo de A M Nieto

TRIO ELÉTRICO II

4

©Armando Lobo de A M Nieto

TRIO ELÉTRICO II 5

E *a tempo* ♩=144

66 *ff* *pizz. 6* *arco* *f*

69 *al talone* *ff* *ff* *mf* *sul pont.* *e.v.*

F *ord. ad lib.* *ff* *with the cello sul D*

74 *ff*

76 *Tempo Primo* ♩=60

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

6

78 *sul pont.* *ord.* *p* *ff* *ff* *ff* *sul pont.* *ord.* *f*

80 *e.v.* *ff*

G ♩=144

84 *ff* *f* *→ on the bridge*

87 *ord.* *ff* *ff*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

7

together sul D—

90 *ff*

93 *subito p*

96 *pizz.* *L.V.* *arco sul pont.* *p cresc. poco a poco* *mf*

99 *ff* *fff*

102 *p* *fff* *f* *fff* *p*

105 *fff* *fff* *ff* *fff* *sul pont.*

©Armando Lobo de A M Neto

TRIO ELÉTRICO II

8

108 *ord.* *f* *mf* *fff* *al talone* *fff*

111

113 *ad lib.* *ff* *fff* *ff*

115 *a tempo* *overpressure (scratchy)* *fff* *fff*

117 *pizz.* *L.V.* *ff* *do not move...*

©Armando Lobo de A M Neto

ANEXO 5 - COVER NOTES DE TRIO ELÉTRICO II DE ARMANDO LÔBO

TRIO ELÉTRICO II

for Bb Clarinet, Viola, and Cello

by Armando Lôbo

2020

TRIO ELÉTRICO II - by Armando Lôbo

Commissioned by Clara Santos (Brazil)

Instrumentation:

Bb Clarinet

Viola

Violoncello

PERFORMANCE NOTES

GENERAL NOTE: Throughout this piece, rhythmic precision is something of vital importance

sul pont. = sul ponticello

ord. = normal position

punta = tip of the bow

♩ = bartok pizz.

m.v. = molto vibrato / e.v. = extreme vibrato

Diamond-shape noteheads for the strings indicate notes played with low finger pressure as if playing a natural harmonic

Diamond-shape noteheads for the clarinet mean Alternative Fingering (or different timber obtained by some change in embouchure)

A.F.A.P = as fast as possible

Free and Uneven = repeat and vary a given motive in an irregular way



= box for motivic improvisation

↗ gradually to the high region

= repeat and vary a given motive while ascending or descending in the scale

↘ gradually to the low region



= arrows indicate gradual transition between two manners of playing



= bar subdivisions for facilitating reading

NOTE ON THE MULTIPHONIC CHORD FOR THE CLARINET

If it is not possible to render the intended pitches result, the performer can do three things:

- 1) Play bottom and top note alternatively.
- 2) Play a harsh frullato with the bottom note.
- 3) Combine 1) and 2).

ANEXO 6 – CAPA DO CD T'RIO

