

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

**GABRIELA CRISTINA VILANOVA BATISTA DE SOUZA**

REGISTRO DE CINCO PEÇAS BRASILEIRAS PARA VIOLA SOLO

RIO DE JANEIRO

2021

### CIP - Catalogação na Publicação

SS729r Souza, Gabriela Cristina Vilanova Batista de  
Registro de cinco peças brasileiras para viola  
solo / Gabriela Cristina Vilanova Batista de Souza.  
-- Rio de Janeiro, 2021.  
84 f.

Orientador: Fernando Pereira.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
Graduação Profissional em Música, 2021.

1. Performance Musical. 2. Música Brasileira. 3.  
Viola Solo. 4. Home Studio. 5. Colaboração  
intérprete-compositor. I. Pereira, Fernando,  
orient. II. Título.

Gabriela Cristina Vilanova Batista de Souza

REGISTRO DE PEÇAS BRASILEIRAS PARA VIOLA SOLO

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(a): Prof. Dr. Fernando Pereira

Rio de Janeiro  
2021

Gabriela Cristina Vilanova Batista de Souza

REGISTRO DE CINCO PEÇAS BRASILEIRAS PARA VIOLA SOLO.

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.

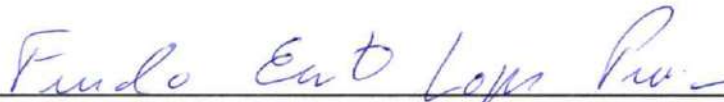
Aprovada em 20 de dezembro de 2021:



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



Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave – UFRJ/PROMUS



Prof. Dr. Camilo da Rosa Simões – UFRGS

*à minha Ancestralidade.*

*“...o artista deve ter raízes na terra. Mas terra no sentido bem amplo.  
Participar de todos os problemas econômicos, políticos, sociais. Conhecer o passado.  
Penetrar na essência das coisas através dos poetas. Então procurei realizar isto na música.”*

*Bruno Kiefer*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Maria Helena, pelo suporte durante minha formação, ao meu pai, Cláudio, pelo estímulo musical, aos meus irmãos, principalmente à Karen pelo exemplo de garra e persistência. Agradeço à FOSPA pelo convênio com a UFRJ e a oportunidade de estudar e conciliar os compromissos musicais com as viagens ao Rio de Janeiro. Agradeço ao corpo docente do programa, na pessoa do professor Aloisio, e aos técnicos por toda a assistência e suporte.

À PROMUS/UFRJ por proporcionar ensino gratuito e de qualidade. Agradeço à turma de 2019, por tanto afeto e suporte nas horas mais difíceis. Ao Professor Camilo Simões pelos apontamentos no projeto prático, ao professor Marcelo Jardim pelo auxílio na idealização do projeto, aos professores Marcello Guerschfeld e Cláudio Ribeiro pelo compartilhamento de memórias e informações. Minha gratidão ao professor Fernando Pereira pela orientação. Ao Diogo Jakle, Aliriane Ferreira, Andressa Ferreira, Gutcha Ramil e Fernando Caramori pelas ajudas tecnológicas e edições. Aos compositores: Leandro Braga, Cyro Delvísio, Diogo Jackle, Laura Mello, Jailton de Oliveira, Lourdes Saraiva e Diego Silveira pela generosidade ao oferecerem suas peças para esta pesquisa. Por fim agradeço à minha família: Alexandre, Pedro e Ivy.

## RESUMO

SOUZA, Gabriela Cristina Vilanova Batista de. **Registro de peças brasileiras para viola solo.** 2021. 84 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Esta dissertação apresenta o processo de seleção, revisão, editoração, estudo e autogravação audiovisual de cinco obras para viola solo. O recorte temporal das obras escolhidas é de 1984 até 2021, aproximadamente quarenta anos de produção musical – com uma variedade técnica e estilística. O repertório foi classificado em: a) Peças raras: peças coletadas para o projeto com poucos registros ou inéditas b) Peças encomendadas: escritas para o projeto onde existe a colaboração entre instrumentista e compositores. O presente trabalho traz uma apresentação dos compositores e as respectivas obras, elencando suas principais características estéticas e técnicas composicionais. O texto descreve ainda o processo de construção da performance, estudo e colaboração com os compositores como também, a produção de música em homestudio. Além do registro, o trabalho tem o intuito de valorizar a execução do repertório de obras para viola solo compostas por músicos brasileiros, estimulando a composição de novas peças com diversas sonoridades e técnicas instrumentais. Evidencia-se aqui um repertório que pode complementar a formação tradicional através de seus novos elementos criativos, ampliando os recursos instrumentais e as possibilidades estéticas trazendo novas alternativas de performance.

**Palavras-chave:** Performance Musical. Música Brasileira. Viola Solo. Home Studio. Colaboração intérprete-compositor.



## ABSTRACT

SOUZA, Gabriela Cristina Vilanova Batista de. **Registro de peças brasileiras para viola solo.** 2021. 84 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

This dissertation presents the process of selection, revision, editing, study and audiovisual self-recording of five works for solo viola. The time frame chose is between 1984 and 2021, approximately forty years of musical production – with a technical and stylistic variety. The repertoire was classified into: a) Rares pieces: pieces collected for the project with few records or unpublished. b) Ordered pieces: written for the project where there is collaboration between instrumentalist and composers. It brings a presentation of the composers and their respective works, listing their esthetics characteristics and compositional techniques. The work describes the collaboration with composers in the construction of performance and music production in homestudio. It seeks, in addition to recording, to enhance the performance of the repertoire of works for solo viola composed by brazilian musicians, stimulating the composition of new pieces with different sounds and instrumental techniques. Highlights a repertoire that can complement the traditional training through its new creative elements, increase the instrumental resources and esthetics possibilities, bringing new performance choices.

**Keywords:** Musical Performance. Brazilian music. Solo viola. Home Studio. Artist-composer collaboration.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Hiperlink de <i>Ponto e Vírgula</i> .....	15
<b>Figura 2:</b> Hiperlink de <i>Simplissances n.1</i> .....	16
<b>Figura 3:</b> Hiperlink de <i>Viola de Viamão</i> .....	17
<b>Figura 4:</b> Hiperlink de <i>Pidginning para viola e eletrônicos</i> .....	18
<b>Figura 5:</b> Hiperlink de <i>Segunda álgebra no Ruído do excesso de Orfeu Pressão</i> .....	19
<b>Figura 6:</b> Interface de Áudio Behringer: modelo U-Phoria UMC22.....	22
<b>Figura 7:</b> Microfone Modelo AKG P170.....	22
<b>Figura 8:</b> Set de Gravação Fonte: Arquivo pessoal Gabriela Souza.....	24
<b>Figura 9:</b> Exemplo - Arcada original de Kiefer onde as fusas são indicadas em <i>ricochet</i> . (Partitura Manuscrita Original).....	25
<b>Figura 10:</b> Exemplo - Arcadas sugeridas em <i>spiccato</i> . (Trecho editado).....	26
<b>Figura 11:</b> Exemplo - <i>Segunda Álgebra no Ruído do excesso de Orfeu Pressão</i> - Partitura original.....	26
<b>Figura 12:</b> Exemplo - <i>Segunda Álgebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão</i> - Partitura editada.....	27

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 COMPOSIÇÕES E COMPOSITORES</b>	<b>14</b>
1.1 COMPOSIÇÕES RARAS	14
1.1.1 <i>Ponto e Vírgula</i> , Bruno Kiefer	14
1.1.2 <i>Semplissances n.1</i> , Jailton de Oliveira	15
1.2 PEÇAS COMPOSTAS PARA O PROJETO	16
1.2.1 <i>Viola de Viamão</i> , Leandro Braga	16
1.2.2 <i>Pidgining para viola e eletrônicos</i> , Laura Mello	17
1.2.3 <i>Segunda Álgebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão</i> , Diego Silveira	18
<b>2 RELATO DE EXPERIÊNCIA</b>	<b>20</b>
2.1 METODOLOGIA	20
2.2 PROCESSO GERAL DE LEITURA E PREPARO DAS PEÇAS	20
2.3 AUTOGRAVAÇÃO	22
2.4 MIXAGEM E ORGANIZAÇÃO DOS ARQUIVOS	23
2.5 DIGITALIZAÇÃO	25
2.5.1 <i>Ponto e vírgula</i>	25
2.5.2 <i>Segunda Álgebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão</i>	26
2.6 COLABORAÇÕES COM OS COMPOSITORES E PREPARO DAS PEÇAS	27
2.6.1 <b>Bruno Kiefer</b>	<b>27</b>
2.6.2 <b>Jailton de Oliveira</b>	<b>28</b>
2.6.3 <b>Laura Mello</b>	<b>29</b>
2.6.4 <b>Leandro Braga</b>	<b>30</b>
2.6.5 <b>Diego Faskner Silveira</b>	<b>31</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>32</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>33</b>
<b>FONTES CONSULTADAS</b>	<b>34</b>
<b>APÊNDICE A- LISTAGEM DE PEÇAS BRASILEIRAS PARA VIOLA SOLO</b>	<b>35</b>
<b>APÊNDICE B - CADERNO DE PARTITURAS</b>	<b>37</b>

## INTRODUÇÃO

A “Cinderela”<sup>1</sup> das cordas tem uma tradição de repertório original mais recente do que outros instrumentos da mesma família. Este processo se dá entre o século XIX e o século XX. Altas exigências técnicas no repertório camerístico e orquestral resultam na necessidade da criação de uma escola autônoma, separando a formação do violista da escola de violino. Deste modo, 99 anos após violinos e violoncelos terem suas cátedras consolidadas, Théophile LaForge (1863-1918), seguido de Maurice Vieux (1884-1951), implementa o curso de viola no conservatório de Paris (MAURICE, 1993).

No mesmo lapso temporal, na Inglaterra, Lionel Tertis (1876 –1975) desenvolve a técnica do instrumento, realiza transcrições importantes e é um dos pioneiros ao apresentar-se como solista. Recebeu peças dedicadas a ele por compositores como: Arnold Bax, Frank Bridge, Gustav Holst, Benjamin Dale, York Bowen, Ralph Vaughan Williams e William Walton. William Primrose (1904-1982), violista escocês que, além de realizar transcrições, estreou importantes peças e os principais concertos para viola (Bartók e Walton) e foi importante pedagogo nas escolas estadunidenses. Este desenvolvimento do instrumento como protagonista se dá também em outros países europeus, na Alemanha Paul Hindemith (1895-1963) destaca-se como performer como compositor escrevendo *Der Schwanendreher*, para viola e orquestra, sonatas para viola solo e viola e piano.

No Brasil, a escola desvinculada da classe de violino foi implementada na segunda metade do século XX (na Universidade de São Paulo (USP), em 1972; na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1988). Esta expansão se dá em função da vinda de músicos estrangeiros, principalmente da Hungria como: Bela Mori (1912-2006), Perez Dworecki (1920-2011) e George Kiszely (1930-2010), violistas que se radicaram no Brasil após a segunda guerra mundial. Dedicadas a eles, foram escritas cerca de 100 obras para viola solista em diversas formações. Sobre esta transformação explica Mizael:

Estes se estabeleceram na cidade de São Paulo no final da década de 40 e ocuparam cargos de destaque como violistas e professores nas principais orquestras e escolas de música. A relevância desses violistas húngaros para a história da viola no Brasil é notória, ainda pelo fato de terem impulsionado respeitáveis compositores como Francisco Mignone (1897- 1986), Marlos Nobre (1939- ), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Radamés Gnattali (1906-1988) e outros, a escreverem obras específicas para o instrumento, ocasionando, portanto, um aumento significativo do repertório para viola na segunda metade do século XX. (MIZAEL, 2011. p.18).

---

<sup>1</sup> Termo questionado por Lionel Tertis (1876 –1975) no livro *Cinderella no More* devido à histórica posição da viola como instrumento acompanhador tocado por violinistas com poucas habilidades.

Inserido nessa tradição, o presente trabalho foi pensado dando destaque à produção brasileira. O ponto de partida é uma peça para viola solo do compositor Bruno Kiefer (1923-1986) intitulada *Ponto e Virgula* (1984). O ineditismo da peça e a falta de registro sonoro despertou-me a curiosidade a respeito da produção composicional para este instrumento no Brasil, principalmente dos anos 1980 até o momento. A partir de então, a pesquisa em catálogos e acervos levou-me à constatação de que, apesar do número considerável de obras, ainda há poucos registros fonográficos ou audiovisuais. Além de um acesso limitado, poucas obras fazem parte do repertório de concursos de admissão orquestral ou competições para o instrumento, e aqui se destacam raras exceções como o concurso da Associação Brasileira de Violistas (ABRAV), que inseriu as Meloritmias n.5 (1987) de Ernani Aguiar entre as peças de confronto em 2020, simbolizando uma mudança nos paradigmas (ABRAV, c2021).

Assim como Kiefer, compositores notórios da música de concerto brasileira dedicaram-se a escrever para viola solo, tais como: Lindembergue Cardoso (1939-1989), César Guerra-Peixe (1914-1993), Claudio Santoro (1919-1989), Ricardo Tacuchian (1939-) entre outros. Boa parte deste repertório encontrava-se manuscrito, dificultando o acesso, conforme explica Pereira:

A música erudita brasileira carece de um bom trabalho em edições especialmente no repertório de cordas, onde a maioria das obras encontra-se ainda em manuscrito. Isso dificulta a divulgação desse repertório específico. As obras dos compositores nacionais acabam por ser divulgadas ainda pelas cópias caseiras e não autorizadas, ou sem uma edição cuidadosa e com alguma credibilidade. Em consequência, professores, alunos, orquestras, solistas e o público em geral ignoram grande parte da produção musical dos últimos anos no Brasil. (PEREIRA, 2008 p.1).

As peças escolhidas para esse trabalho apresentam, apesar do breve recorte temporal: – 1984-2021, aproximadamente quarenta anos de produção musical – uma variedade técnica e estilística. Para apresentar este texto separei o repertório em dois subgrupos:

- a) Peças raras: peças coletadas para o projeto com poucos registros ou inéditas;
- b) Peças encomendadas: escritas para o projeto onde existe a colaboração entre instrumentista e compositores.

Faço uma apresentação dos compositores e as respectivas obras, elencando suas principais características estéticas e técnicas composicionais, por vezes através do depoimento dos próprios autores.

O segundo capítulo trata do relato experiência com descrição dos processos de aprendizado das obras, técnicas de gravação em áudio e vídeo e da trajetória de construção da performance em colaboração com os compositores.

A presente dissertação traz ainda uma listagem de obras brasileiras para viola solo (APÊNDICE A). O produto final do trabalho é composto por um caderno de partituras (APÊNDICE B) e pelo registro audiovisual das obras selecionadas para o projeto (disponíveis por meio dos QR-CODES no decorrer do texto).

## 1 COMPOSIÇÕES E COMPOSITORES

### 1.1 COMPOSIÇÕES RARAS

#### 1.1.1 *Ponto e Vírgula*, Bruno Kiefer, Baden-Baden/ALE, (1923-1986)

Kiefer nasceu em Baden, Alemanha, e veio morar no sul do Brasil ainda criança devido à deflagração da segunda guerra mundial. Enquanto professor publicou vários livros sobre a música brasileira, tendo sido um pesquisador autodidata.

*Ponto e vírgula* é a sua única peça escrita para viola solo. Além desta, foram escritas *Canto sem Chão* (1976) para violino e viola e *Notas Sombrias* (1981) para violino solo, onde os gestos musicais possuem similaridades apesar da instrumentação diferente. A obra possui dois movimentos: o primeiro “Lento” com caráter lírico e recitativo com linhas a duas e três vozes, o segundo jocoso e “Espirituoso” como o próprio nome descreve. Os gestos musicais, fragmentados, com trocas de andamento abruptas, ao mesmo tempo líricos – conforme descritos por Cardassi (1998) - remetem à autocitação de suas outras obras:

- a) uso do intervalo de quartas justas em notas longas;
- b) uso de intervalos de sétimas maiores e menores;
- c) *trêmulos* em *sul ponticello*;
- d) notas repetidas;
- e) arpejos descendentes;

O professor Celso Loureiro Chaves considera sobre a obra de Kiefer: “Não encontro melhor imagem para descrever a música de Bruno Kiefer do que a de um espelho estilhaçado. Cada estilhaço ainda reflete a imagem original, o próprio compositor.” (CHAVES, 1985). Neste caso, os fragmentos compõem um discurso ora ríspido e árido ora lírico e repleto de pausas silêncios e contrastes. Estes fragmentos são encontrados tanto na macroestrutura musical quanto nos motivos e pequenas frases.

Mendes considera que “[...] *Ponto e Vírgula* possui a fragmentação do discurso, assim como na palavra escrita, estes termos remetem à pausa, reflexão e talvez o fluxo de ideias que através dos ‘estilhaços do espelho’ e da junção deles, encontre significados.” (MENDES, 2002).



**Figura 1:** Hiperlink de *Ponto e Vírgula*.

<https://www.youtube.com/watch?v=jtqa2q549wg>

### **1.1.2 *Simplissances n.1*, Jailton de Oliveira, Medina, MG (1967-).**

Oliveira nasceu em Medina (Estado de Minas Gerais). É graduado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Ele compôs mais de 200 obras, incluindo música coral, canções, peças para piano solo, peças para diversos instrumentos solo, ópera, balé, música de câmara e orquestral, música eletroacústica.

*Simplissances n.1* é dividida em três movimentos: Moderato, Quasi Andante e Commodo, o nome é a tradução de “essência do simples”, unindo duas palavras, uma italiana e outra francesa: “*semplice*” e “*essences*”.

Nos movimentos I e II, a temática é trabalhada dentro do conceito de variação musical. No movimento III, a forma é baseada no princípio do Rondó, com constantes retornos de uma seção A, intercalada por pequenas seções contrastantes. A construção melódica é baseada na escala dos harmônicos, uma escala octatônica que, formada a partir de Dó, compreende as notas: Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol-Láb-Sib-Si. No decorrer da obra, esta escala é construída a partir de Dó, Fá, Sol, Lá, Sib e Ré.

O autor escolheu a viola no intuito de acrescentar mais uma obra ao repertório do instrumento, segundo ele, a viola: “[...] ofereceu a esta obra a possibilidade de um timbre mais aveludado, em comparação com os outros instrumentos de cordas, principalmente o violino, para o qual também compus algumas obras solo.” (informação verbal).





**Figura 2:** Hiperlink de *Semplissances n.1*

<https://www.youtube.com/watch?v=TFTo5eZQ6Z8>

## 1.2 PEÇAS COMPOSTAS PARA O PROJETO

### 1.2.1 *Viola de Viamão*, Leandro Braga, São José dos Campos, SP, (1955-)

Leandro Braga, natural de São José dos Campos, São Paulo, é pianista, compositor e arranjador. Gravou sete discos, um deles indicado ao *Grammy* e tocou com artistas como Ivone Lara, Beth Carvalho, Romero Lubambo, Johnny Alf, Milton Nascimento, Ney Matogrosso entre outros. É membro de um quarteto instrumental formado por piano, fagote e duas percussões. Escreveu dois livros sobre música: um com arranjos sobre composições de Dona Ivone Lara e outro sobre as Baterias das Escolas de Samba. Tem realizado diversos workshops sobre ritmos brasileiros ao piano, como choro, samba, baião, coco, ijexá, etc.

*Viola de Viamão* é uma valsa choro em duas partes: a primeira na tonalidade de Fá menor onde as notas correspondentes às cordas agudas lá e ré, são bemolizadas dando um timbre escuro ao instrumento. O ritmo predominante é em colcheias com ornamentações em semicolcheias típicas da valsa brasileira. A segunda parte em tom homônimo maior possui melodias acompanhadas e contrapontos a duas vozes explorando a polifonia do instrumento. Assim como em outras obras de Braga, a peça transpõe os gêneros de música popular e música de concerto sendo, portanto, um exemplo de música instrumental brasileira.



**Figura 3:** Hiperlink de *Viola de Viamão*

<https://www.youtube.com/watch?v=Yj2JxuswsnM>

### **1.2.2 *Pidgining para viola e eletrônicos*, Laura Mello, Blumenau/SC, (1972-)**

Laura Mello é formada em Comunicação Social, Composição e Regência, e tem especialização em Estética Musical e Música Eletroacústica. Atualmente vive em Berlim, onde trabalha com estruturas musicais extraídas da língua falada e de atmosferas sonoras. Em suas composições, – instalações sonoras, intervenções e performances – Mello explora o papel da percepção do idioma falado em interações culturais.

A compositora propôs a escolha de um comercial falado com regionalismo e acentos da minha língua de origem, o português da região de Porto Alegre. O comercial escolhido foi o de uma rede de materiais de construção que bem apresentava tais características com o seguinte texto:

Chegou o show de preços e marcas Tumelero<sup>2</sup>,  
 A melhor negociação com ofertas como esta:  
 Piso porcelanato polido 60x60 classe A,  
 apenas R\$ 29,90 o metro quadrado.  
 Comece o mês fazendo economia,  
 show de preços e marcas Tumelero  
 Ninguém facilita tanto!

Já na partitura, a indicação de fala é a seguinte:

Então, o tempo da praga é o ano inteiro.  
 A melhor proteção é com a janela aberta.  
 Olha o tamanho do vírus bonito, ele gosta de sangue tipo A.  
 Apenas vinte vacinaram as pernas e protegeram os braços.  
 Esconde a tez pra não ter alergia, só de pensar dá bicho carpinteiro.  
 Ninguém dificulta tanto!

---

<sup>2</sup> Loja de Materiais de construção.

O processo de composição se dá com a transposição do som da voz para a viola em um *pidgin*<sup>3</sup> com diferentes velocidades. Estas sonoridades são gravadas e a partir delas a compositora manipula os sons que posteriormente são tocados ao vivo com a gravação, conforme relata a autora:

Meu foco composicional atual usa a estrutura rítmico-melódica da língua como material inicial. Estes padrões, por constituírem em si blocos de gestos musicais pré-existent, minha tarefa consiste em criar estratégias para uma composição (organização e escrita) modular, resultando numa espécie de meta-música, música com a música da língua falada. Considerando que todo músico também domina um idioma desde seu aprendizado (a língua materna), resgato o grande potencial musical que faz parte do aprendizado deste idioma no momento em que deixo o músico "falar" com o instrumento. Acredito ser este um processo pouco explorado pelo ensino da música, esta fluência entre a expressão oral e o tocar o instrumento, e tenho grande curiosidade em explorar este potencial. (informação verbal)<sup>4</sup>.



**Figura 4:** Hiperlink de *Pidgining para viola e eletrônicos*

<https://www.youtube.com/watch?v=ESrImqTaZos&t=20s>

### 1.2.3 *Segunda Álgebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão*, Diego Silveira, Porto Alegre/RS, (1976-)

O compositor porto-alegrense tem mestrado e doutorado em composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e trabalha com música experimental, arte sonora, videoarte, net arte e colagem de papel. É percussionista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), professor de percussão e atuante na cena de música nova, bandas de rock e pop em Porto Alegre.

<sup>3</sup> *Pidgin* (pron. 'pidʒɪŋ) ou língua de contacto é uma palavra de origem inglesa que designa qualquer língua criada, normalmente de forma espontânea, a partir da mistura de duas ou mais línguas e que serve de meio de comunicação entre os falantes destes idiomas.

<sup>4</sup> Autora Laura Mello em comunicação pessoal.

*Segunda Álgebra* tem elementos cênicos e referências em música de concerto e popular onde *Orfeu* de Monteverdi (1567-1643) é citado juntamente com clave de funk carioca e rock. A cena apresenta uma professora de matemática explicando um problema de álgebra onde o arco remete ao bastão de um quadro negro imaginário.

A música exige uma técnica de *overpressure*<sup>5</sup> no arco, que é bastante rítmico e percussivo. O ritmo cênico-musical requisitado durante as colaborações com o compositor, é de uma simulação de colagens de *sampler*<sup>6</sup> onde os eventos são repetitivos ou entrecortados e principalmente, interrompidos. Sobre a concepção interpretativa Silveira explica:

A única questão central de peça em relação à interpretação que tenho, é que a passagem de um material para outro (por exemplo, do primeiro gesto para o texto falado) precisa se dar sem cesura, como se fosse uma colagem de fita magnética ou de arquivos de som feitos em um programa de edição de som. Isso garante o ritmo de eventos que é necessário para se obter o caráter de colagem. (informação verbal)<sup>7</sup>



**Figura 5:** Hiperlink de *Segunda álgebra no Ruído do excesso de Orfeu Pressão*  
<https://www.youtube.com/watch?v=ar-FLZPihH0>

<sup>5</sup> *Overpressure (EN), Ecraser (FR)*: Técnica estendida onde o arco é passado na corda com pressão exagerada resultando em harmônicos diversos em função da obstrução da vibração da corda.

<sup>6</sup> *Sampler*: É, basicamente, um dispositivo eletrônico que armazena *samples* que são pequenas amostras de áudio ou cortes de músicas, podendo reproduzi-los como solo, ou seja, de um a um, ou de maneira sincrônica, como uma banda.

<sup>7</sup> Compositor Diego Silveira em comunicação pessoal.

## 2 RELATO DE EXPERIÊNCIA

### 2.1 METODOLOGIA

Ao definir o escopo do projeto, o primeiro passo foi contatar os compositores para pedir sugestões de peças para viola solo. O critério utilizado para a escolha do repertório foi: de peças escritas por brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil. Após a conversa com os compositores, alguns propuseram peças ra, o que em muito enriqueceu o trabalho, no entanto, obrigou-me a reduzir o número total de obras do produto final dado o prazo para conclusão do trabalho. O repertório solo para o instrumento revelou-se adequado, pois permitiu maior celeridade no preparo, além de eximir a dependência de outros músicos nas etapas de preparação e registro.

A segunda etapa da organização se deu em torno das correções dos manuscritos para editar as peças que apresentavam esta necessidade, após as correções e revisões, as peças foram editoradas no software de partituras chamado *Muscore*. O estudo das peças foi organizado em função do término das editorações e da elaboração da performance em conjunto com os compositores.

As gravações foram planejadas para uma a terceira etapa. Com o material pronto a realizar o registro com uma equipe profissional em estúdio. Em função do isolamento social e dos protocolos sanitários, optei por gravar em casa, o que demandou a aquisição de equipamentos, estudo e técnicas específicas para a operação do software, aparelhos e captação de imagem e som.

A quarta etapa destinei para a escolha das imagens e arquivos de som, organização e envio para a equipe de edições de vídeo e mixagem dos áudios.

### 2.2 PROCESSO GERAL DE LEITURA E PREPARO DAS PEÇAS

Com o desenvolvimento do projeto e as propostas de composições originais (algumas destas manuscritas) somado às condições de gravação sem uma equipe de apoio, o repertório foi concentrado em cinco obras. Visando a realização das gravações, foi necessário dar maior efetividade à prática, quando preparei um esquema de tabelas e listas para controle do estudo e preparo com o objetivo com o planejamento semanal baseado em artigos de Jørgensen (2004) e Cardassi (2010). Segundo Jørgensen o termo *self-teaching*, que eu traduzo

como autoensino ou autoaprendizado, é útil para a assimilação e acabamento artístico das obras (JØRGENSEN, 2004). Neste processo três estágios sugeridos pelo autor foram importantes e aceleraram o preparo tornando-o mais eficiente:

- 1) **Planejamento:** cada dia de estudo tem um propósito e alvo a melhorar sempre com metas possíveis para gerar recompensa e minimizar frustrações;
- 2) **Realização e implementação das tarefas:** fazer exercícios e praticar o que foi planejado dentro do tempo disponível no dia, com prioridades imediatas e práticas com alvos mais em médio prazo (ex.: estudo lento para afinação de peça em estágio de leitura). Além do exercício prático, o trabalho mental sem instrumento foi fundamental para a assimilação e entendimento do repertório;
- 3) **Avaliação do trabalho com planejamento do dia seguinte:** na avaliação pude perceber se o estudo foi efetivo e quais fatores favoreceram e ou prejudicaram o progresso do trabalho.

Para o aprendizado das peças, quanto maior a complexidade, maior a exigência de uma leitura e assimilação em camadas, separando harmonias, simplificando: vozes, ritmos, técnicas estendidas, golpes de arco, variando velocidades e paulatinamente agregando dificuldades e desafios. Cardassi (2010) explica a respeito da leitura de peças complexas do século XX:

[...] esses desafios não devem desencorajar o performer interessado nesse repertório. Ao contrário, as dificuldades técnicas devem ser encaradas como ferramentas para o performer aprimorar seu desenvolvimento musical. O objetivo deve ser sempre a busca pela performance ideal e que proporcione ao ouvinte uma experiência perceptiva ideal. Enquanto nos preparamos para essa performance ideal, muitos caminhos terão que ser percorridos, e é nessa fase de definição de estratégias de aprendizado que trabalhos como este encontram a sua razão de ser. (CARDASSI, 2010.p.72)

Há uma variedade de estratégias de estudo sugeridas na literatura em performance musical. Considero, dentro desta experiência, que a criação de ferramentas e adaptação de metodologias pode gerar resultados positivos com a premissa de: um planejamento factível, dentro das possibilidades disponíveis e a avaliação adequada dos processos.

## 2.3 AUTOGRAVAÇÃO

Em função do isolamento social durante a pandemia em 2020, iniciei a pesquisa do *home studio*<sup>8</sup> para a autogravação para além do aprendizado e acabamento das peças. As gravações de vídeo e áudio foram captadas em casa. Deste modo, contei com apoio técnico e remoto nas edições de mixagem e vídeo. Em *Pidgining* e *Segunda Álgebra*, os próprios compositores fizeram as edições.

Os equipamentos utilizados para o registro foram a interface da marca Behringer (Figura 6), modelo UMC-22 e o microfone de marca AKG (Figura 7), modelo P170. O software utilizado foi o *Reaper*. Tanto para a escolha e aquisição dos equipamentos quanto para a operação do software contei com cursos, workshops, tutoriais como também *master classes* sobre captação de áudio de concerto convencional, não tratada acusticamente.



**Figura 6:** Interface de Áudio Behringer: modelo U-Phoria UMC22  
Fonte: [www.mercadolivre.com.br](http://www.mercadolivre.com.br)



**Figura 7:** Microfone Modelo AKG P170  
Fonte: [www.mercadolivre.com.br](http://www.mercadolivre.com.br)

Adentrar neste universo impactou minha performance como também o preparo das peças onde a emissão do som, ponto de contato do arco, pressão e velocidade das arcadas

<sup>8</sup> *Home studio* (EN), Estúdio caseiro (PT), é um ambiente de produção musical que utiliza de diferentes tecnologias para conceber um determinado produto musical, pedagógico ou sonoro (VIEIRA, 2010).

foram completamente adaptados para uma captação com maior qualidade possível. Dada a sensibilidade do microfone e a resposta da sala, a qualidade de som foi o foco muito mais do que propriamente o volume. Alguns ruídos ambientais incluindo a respiração foram mantidos respeitando a naturalidade semelhante á de uma sala não tratada acusticamente.

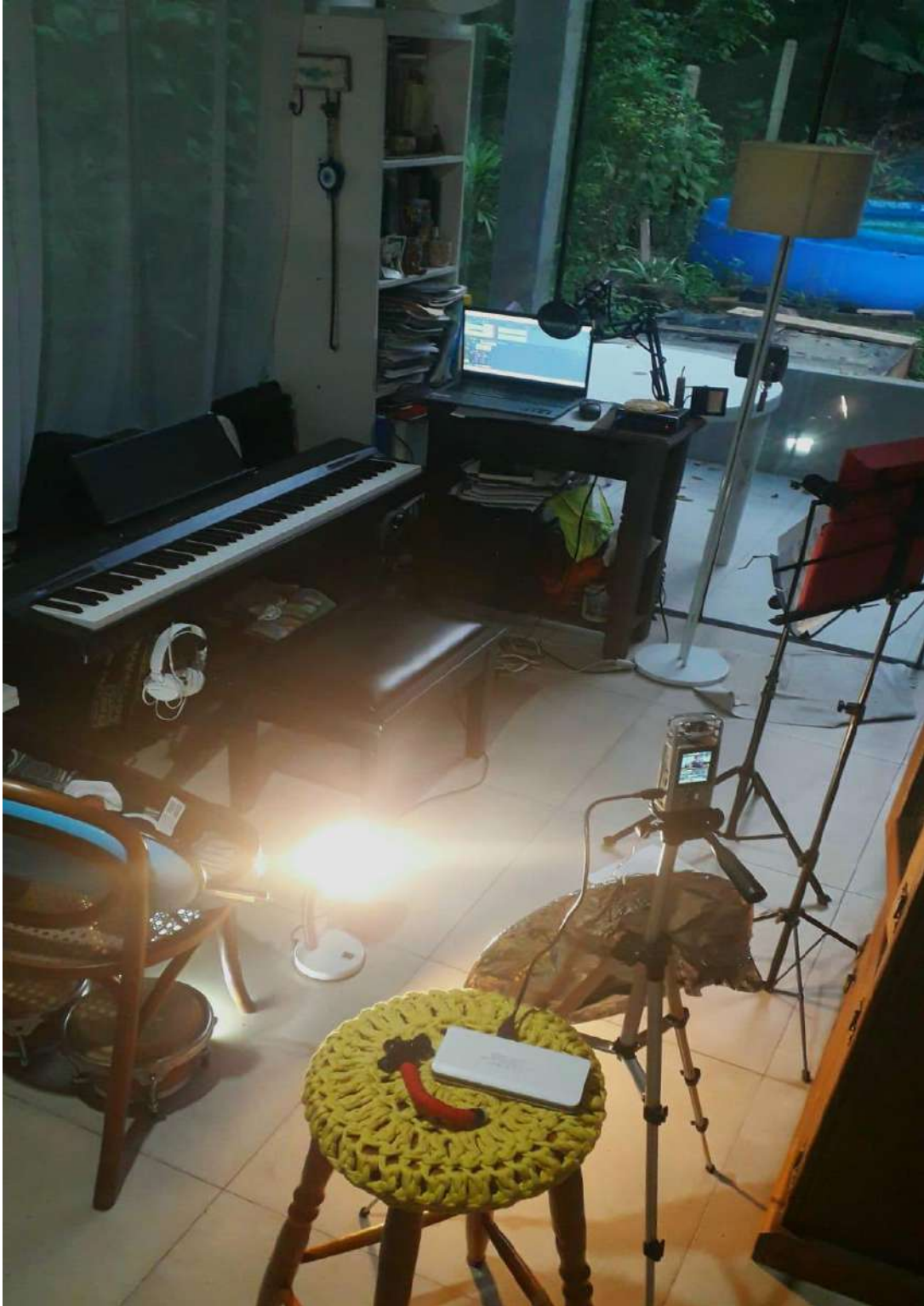
As gravações foram realizadas entre fevereiro e julho de 2021, geralmente nos finais de semana quando o ruído ambiental era menor. Por se tratar de uma sala não utilizada somente para fins de gravação, o equipamento levava 60 a 70 minutos para ser montado antes das sessões. Cada dia de trabalho iniciava com a montagem, posicionamento do microfone e pedestal, ligação da interface de áudio, programação do *Reaper* no computador, ligação do *Ipad* para a captação de vídeo e o posicionamento, nesta ordem. A montagem do instrumento acontecia sempre após a montagem do *set* de gravação.

O desafio das autograções demandou uma concentração especial em função da atenção à performance e operação dos equipamentos, entretanto considero uma experiência válida, pois proporciona autonomia e ferramentas de trabalho remotas ao performer.

## 2.4 MIXAGEM E ORGANIZAÇÃO DOS ARQUIVOS

Para a entrega das peças para a edição houve um processo de registro e arquivamento dos *takes*. Esta organização foi testada de duas formas: primeiramente as gravações eram feitas em sequência em *takes* únicos com diversas repetições que eram narradas e separadas em claquete para a posterior sincronização entre áudio e vídeo. O outro método de gravação utilizava a geração de arquivos pequenos registrando cada *take* e apagando os *takes* com maiores imperfeições, lembrando cada faixa gravada no decorrer do trabalho. Percebeu-se que separar as versões parando em cada *take* gerava arquivos menores e um trabalho mais rápido no salvamento.



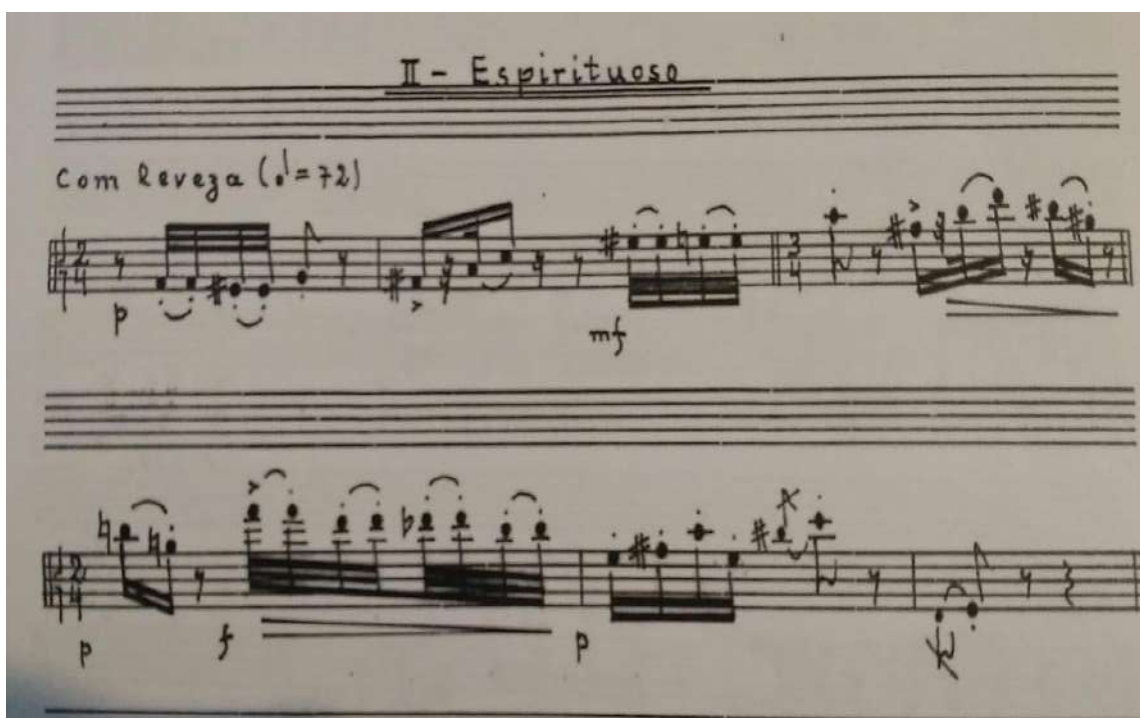


**Figura 8:** Set de Gravação  
**Fonte:** Arquivo pessoal Gabriela Souza

## 2.5 DIGITALIZAÇÃO

### 2.5.1 Ponto e vírgula

Em meados de 2009, tive acesso ao manuscrito dedicado ao compositor Gilberto Mendes, e o apresentei em um recital de música de câmara no ano seguinte. Para a gravação da peça *Ponto e Vírgula*, refiz o caminho de aprendizado, inicialmente com uma revisão para a digitalização, já que a peça se encontrara manuscrita e no meu entendimento necessitava de algumas organizações, como por exemplo: no segundo movimento, *Espirituoso*, foi substituído nos compassos 1, 2, 10 e 12 o golpe *spiccato*<sup>9</sup> no lugar do *ricochet*<sup>10</sup> original no arco (Figura 9 e 10). Mendes aponta a necessidade desta adaptação: “Se não for possível controlar o *ricochet*, ele pode ser substituído pelo *spiccato*, sem prejuízo sonoro. O emprego do *spiccato* se justifica, também, pela dinâmica forte seguida de rápido decrescendo.” (MENDES, 2002, p.123).



**Figura 9:** Exemplo - Arcada original de Kiefer onde as fusas são indicadas em *ricochet*. (Partitura Manuscrita Original).

<sup>9</sup> O *spiccato* é um golpe de arco que sai da corda e imediatamente bate na mesma causando um som curto e deliberadamente controlado. É muito comum nos acompanhamentos em colcheias no período clássico.

<sup>10</sup> O *ricochet* é um dos golpes de arco mais percussivos. Como o próprio nome diz, consiste no arco batendo na corda e saltando de volta em rebote. Pode ser utilizado em notas mais rápidas. Ex.: Abertura Guilherme Tell de Rossini.

Dedicado a Gilberto Mendes

## Ponto e Vírgula

para Viola

II - Espirituoso

Bruno Kiefer (1984)

Com leveza ( $\text{♩} = 72$ )

Figura 10: Exemplo - Arcadas sugeridas em *spiccato*. (Trecho editado)

### 2.5.2 Segunda Álgebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão

A peça possui uma notação tradicional com alguns sinais gráficos simbolizando sonoridades propostas por Silveira. A partitura em si é uma obra visual sendo feita em manuscrito misto com notas digitais e desenhos.

Para a digitalização foi inserida a bula com instruções que foram surgindo durante a construção da performance com os pedidos do compositor (Figuras 11 e 12).

SEGUNDA ÁLGEBRA NO RUI DO EXCESSO DE ORFEU PRESSÃO

DIEGO FASKNER SILVEIRA

Viola  $\text{♩} \geq 90$

Coro

57x

10"

5"

57x

10"

5"

3"

3x

10"

57x

10"

57

x

3x

3"

10"

3"

5"

7"

TOMANDO A VARIÁVEL X COMO

TOMANDO A VARIÁVEL

TOMANDO A VARIÁVEL

TOMANDO A

Figura 11: Exemplo - Segunda Álgebra no Ruído do excesso de Orfeu Pressão - Partitura

## Segunda Álgebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão

Diego Faskner Silveira

♩ = 90

Viola

Tomando a variável de X como

como

6

5-7X

5°

3°

tomando

como

3X

10°

X

10°

tomando a variável

10°

3°

5°

7°

tomando a

### Indicações para a execução:

\*Nota com a cabeça em forma de "X": executar a nota com excesso de pressão no arco, de modo a gerar um som ruidoso e sem frequência definida.

\*Riscos indefinidos: passar os dedos da mão esquerda pelas cordas sem pressionar e utilizar o arco com menos pressão do que o ordinário.

\*Nota com a cabeça retangular: momento performático. Direcionar a ponta do arco para um ponto definido em um quadro negro imaginário, como se fosse um professor apontando para algo escrito no quadro em uma aula.

Figura 12: Exemplo - *Segunda Álgebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão* - Partitura editada com a bula

## 2.6 COLABORAÇÕES COM OS COMPOSITORES E PREPARO DAS PEÇAS

Na tradição da música de concerto, a hierarquia entre compositor- partitura/texto e executante ou performer é marcada de forma que quem toca obedece ao que está escrito, onde nem sempre existe um espaço para modificações. Estas relações de poder e mediações são discutidas nos trabalhos de Domenici:

A palavra parceria não costuma figurar no léxico da música ocidental de concerto. De fato, a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional da relação vertical compositor-obra-intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra. Nesse contexto, a divisão de trabalho apresenta-se como uma questão desafiadora ao trabalho colaborativo posto que pode invocar a rigidez da separação de tarefas dentro da estrutura de poder que rege suas relações. Considere-se também que a formação de compositores e performers é permeada pela ideologia dominante fomentando determinados comportamentos e atitudes de acordo com o modelo vertical de relações. (DOMENICI, 2013, p.5).

Entretanto, no processo de colaboração, percebi que ao trabalhar diretamente com os compositores a partitura dá margem à interpretações gerando comunicações para ajustes. Gostos pessoais, possibilidades técnicas e conceitos sobre notação são discutidos e transferidos oralmente quando o texto não se basta, demonstrando a sua subjetividade, imprecisão por vezes, e complexidade. Sobre esta expectativa de em relação ao conteúdo da partitura Domenici explica:

A crença no texto como objeto total que ocupa um lugar exclusivo na mediação das relações compositor-performer conduz à expectativa que o compositor elabore a partitura como um registro visual completo de uma música idealizada, ao mesmo tempo em que se crê que a execução fiel da partitura baste para que esta traduza-se na realização sonora desse objeto ideal. (DOMENICI, 2013. p.8).

Aprender a tocar as peças pela primeira vez estando em contato com os compositores trouxe uma reciprocidade na construção da performance e a oportunidade de estreitar obras permitindo dialogar com cada um deles, negociando entre as minhas possibilidades enquanto instrumentista e a proposta do texto musical.

Esta construção de forma horizontal e colaborativa foi para mim uma quebra de paradigmas onde a partitura não é um texto rígido imposto por quem escreve, mas um guia com informações que são dinâmicas e podem ser implementadas de forma conjunta.

### **2.6.1 Bruno Kiefer**

O compositor, falecido em 1986, deixa um texto bastante explícito em seus gestos, entretanto a peça possui uma complexidade técnica e demanda um preparo metódico em função das dissonâncias e precisão nos golpes de arco.

Neste caso específico, recolhi dois depoimentos de músicos que gravaram com o compositor, com o objetivo de conhecer suas impressões na colaboração performática e a relação performance x texto. Em comunicação pessoal, o Prof. Marcello Guerchfeld, que gravou obras para violino de Kiefer, relatou a forma espontânea de trabalhar com o compositor: “[...] nas gravações de todas as peças, o Bruno era supertranquilo, deixava a gente decidir tudo, desde os andamentos até as dinâmicas e demais aspectos, sempre achava boa a nossa interpretação (informação verbal)<sup>11</sup>”.

Sobre a relação com Kiefer durante as gravações, o maestro Claudio Ribeiro relata:

---

<sup>11</sup> Prof. Marcello Guerchfeld, em comunicação pessoal.

Para o LP “Colóquios”, de 1986, então à época maestro do Coral da UFRGS, tive a missão de registrar, com o grupo, duas obras corais de Bruno: “Vento que passas” e “Testemunho”, composições de complexa feitura e que se mostraram desafiadoras ao Coral. Durante o trabalho, desenvolvido no Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do RS, Bruno mostrou-se entusiasta, estimulando todos @s participantes do LP com palavras de apoio e reflexividade, ao mesmo tempo em que apontava – com a humildade de um artista de alma grande – caminhos técnico-estéticos que pudessem melhor se aproximar da mensagem que ele plasmara em suas obras. (informação verbal)<sup>12</sup>.

O estudo foi feito em fragmentos para fixar padrões rítmicos e intervalares muitas vezes em quartas, sétimas maiores e menores. A divisão rítmica em relação ao pulso mereceu uma atenção especial de modo que a expressão fosse condizente com o texto. Tocar no andamento sugerido também foi uma questão a ser trabalhada procurando a fluência em equilíbrio com a fragmentação típica da escrita de Kiefer. *Ponto e vírgula* foi muito desafiante em relação à construção da performance devido à dificuldade técnica somada à atenção no processo de autogravação.

Realizei quatro sessões diferentes testando enquadramento iluminação e edição. Nas primeiras três, optei por gravar o segundo movimento em pedaços, até que na versão final este foi gravado em *take* único. A posição do microfone escolhida foi a partir de 50 cm devido à sensibilidade da captação evitando os ruídos já pensando na edição final.

## 2.6.2 Jailton de Oliveira

Esta composição, ainda inédita, data de 2013, e foi dedicada a violista Katherine Clarke. Em comunicação pessoal, perguntei se havia interesse em colaborar no projeto e Oliveira ofereceu *Semplissances* n.1 dentre uma variedade de obras para o instrumento.

Jailton de Oliveira, que também é violista, tem uma linguagem bastante idiomática para viola, o que facilitou o preparo e compreensão da peça. Ao escutar a gravação deixou-me bem à vontade para a interpretação apenas indicou alguns pontos sobre andamento e sonoridade. Neste caso, não houve necessidade de retoques na partitura ou algum apontamento a ser discutido com o compositor.

O preparo da performance foi focado na compreensão das frases e na relação entre elas, ponto que foi mais trabalhoso durante o estudo devido à complexidade das estruturas composicionais. Os padrões de mão esquerda necessitaram atenção para realizar passagens em tons inteiros com precisão na afinação. A precisão rítmica e fluência em função da troca de compassos também foram trabalhadas durante o estudo.

---

<sup>12</sup> Maestro Claudio Ribeiro, em comunicação pessoal.

### 2.6.3 Laura Mello

O processo de preparação de *Pidgining* revelou-se bastante longo, em função das etapas descritas pela compositora na bula anexada à partitura. Este processo interativo possibilitou-me a oportunidade de escolher parâmetros sonoros colaborando na construção proposta por Mello.

Foram escolhidos dois comerciais de TV: o primeiro de supermercado e outro de materiais de construção. A compositora optou pelo segundo por requisitar os acentos regionais da instrumentista. Após a escolha, foi enviada a gravação da voz da performer repetindo a locução da peça, juntamente com a viola que repete os sons da locução em velocidades variadas. A partir destes áudios, Mello gerou os sons eletrônicos que acompanham a viola durante a música. Em *Pidgining*, tocar com o cronômetro foi essencial para a sincronia com os eletrônicos, mesmo assim resultando um *take* distinto do outro em razão das sugestões serem abertas na partitura.

Laura sugeriu ajustes na velocidade dos gestos tocados e falados de modo que a “música” gerada pela fala do comercial original fosse reconhecida. Na partitura, a compositora explica que a peça- sendo escrita sobre escolhas da performer como também voz e sotaque regional-, parte de um processo personalizado de escolhas composicionais, que vai do comercial à gravação da voz, assim como foi feito neste trabalho.

### 2.6.4 Leandro Braga

O contato com o compositor se deu em 2020, através de um choro para viola solo intitulado *Pestana de molho*, ao pedir autorização para o registro no projeto, Braga propôs a composição de uma nova música. Muito honrada, recebi de Braga a partitura da valsa *Viola de Viamão*. A peça oferece a possibilidade de exploração da tonalidade de fá menor, bastante “escura” em termos de sonoridade por não ter ressonância nas series harmônicas correspondentes às cordas soltas do instrumento, exigindo um trabalho de afinação em cordas duplas e cromatismos. A fluência na condução das vozes em contraponto na parte B também foi bastante trabalhada no estudo.

Braga deu liberdade nas escolhas para a montagem da peça, sendo poucas as trocas de mensagens. Num primeiro momento, perguntei ao sobre o andamento e sugeri que a

parte B fosse mais rápida, conforme a tradição na execução de valsas-choro. Não houve necessidade de edição da partitura e ou adaptações idiomáticas inerentes ao instrumento, com exceção da sustentação das vozes em alguns casos na parte B.

Inicialmente a integralidade das cinco peças do produto final foi planejada para ser gravada pela equipe do coletivo “Na Pedra Redonda”, entretanto, devido às restrições da pandemia, apenas a gravação de *Viola de Viamão* foi possível de ser realizada nessas condições.

### **2.6.5 Diego Faskner Silveira**

*Segunda Álgebra* foi escrita entre 2019 e 2020 e requisita uma performance sonora e teatral. A partitura apontava gestos mais importantes, entretanto, durante o processo de colaboração houve a necessidade de uma bula especificando os gestos musicais, que se estruturou através das trocas de indicações por meio de pequenas gravações enviadas ao compositor, que respondia com sugestões. Nessa bula foram consolidados elementos requeridos nas comunicações e ensaios. Um dos pontos bastante trabalhados foi o da mecanização do gesto falado e tocado que segundo o compositor deveria remeter ao *sampler*. Estes elementos: gesto e fala, dialogam com o som compondo a cena. O aperfeiçoamento da performance foi sendo mediado com Silveira até chegar à versão final.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se insere no campo das pesquisas em performance musical onde a experimentação e a expansão de sonoridades são exploradas. Desde o século XX, a viola foi contemplada com um vasto repertório e segue em plena expansão em nossos dias. Do mesmo modo, no Brasil, esta produção é considerável, conforme a listagem em anexo, consolidando um repertório raro e digno de valorização. Apesar deste rico contexto, nos deparamos ainda com a tradição de ensino e formação voltada para peças históricas advindas do repertório de violino e violoncelo, o que incide nos concursos orquestrais e demais demandas do mercado, onde as peças contemporâneas brasileiras são pouco lembradas.

O repertório disponibilizado aqui pode complementar a formação tradicional através de seus novos elementos criativos, ampliando os recursos instrumentais e as possibilidades estéticas. Através do Catálogo, do Caderno de partituras e do Registro audiovisual, tenho a intenção de contribuir para a ampliação do número de peças e valorizar o idiomatismo do instrumento trazendo novas possibilidades de performance. Acrescento que a colaboração com compositores, violistas ou não, amplia a visão de habilidades e sonoridades possíveis da viola. Por fim, participar do processo de composição das peças solo testando e interagindo com os compositores foi uma experiência essencial no meu percurso como instrumentista.

## REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VIOLISTAS (ABRAV). **Catálogo de Música Brasileira para Viola**. c2021. Disponível em: <https://www.abrav.org/biblioteca> Acesso em: 10 jul. 2021.
- CARDASSI, L. **A música de Bruno Kiefer: “terra”, “vento”, “horizonte” e a poesia de Carlos Nejar**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.
- CARDASSI, L. Night Fantasies de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.60-73.
- CHAVES, Celso Loureiro. [Entrevista por correspondência, 25/04/1985]. *In*: GLEICH, Carolina. **O Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua importância no contexto musical da época**. Monografia (Especialização em História das Artes) – Faculdade Palestrina, Porto Alegre, 1985.
- DOMENICI, Catarina Leite. It takes two to tango: A prática colaborativa na música Contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.6, 2013 p. 1-14.
- JØRGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. *In*: WILLIAMON, A. (ed.). **Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85-104.
- MAURICE, W. R. **The history of the viola**. Michigan: Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1993. Disponível em: [https://archive.org/stream/historyofviola01rile/historyofviola01rile\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/historyofviola01rile/historyofviola01rile_djvu.txt) Acesso em: 10 nov. 2021.
- MENDES, André Nobre. **Música brasileira para viola solo**. Dissertação (Mestrado em Música) –Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.
- MIZAEL, Hellen Dias. **Sonata para Viola e Piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico interpretativo e tratamento editorial**. 2011. 135f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- PEREIRA, Antonio Carlos de Mello. **Concerto para viola de Claudio Santoro: edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação**. 2008. 176 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284717>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- VIEIRA, Gabriel da Silva. **O home studio como ferramenta para o ensino da performance musical**. 2010. 112 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2010.

## FONTES CONSULTADAS

CEVALLOS, Semitha Heloise Matos. **A Sonata do Girassol Vermelho: contribuições para a literatura musical para viola.** *Revista Música*, v.20, n.2, 2020, p. 190-218. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/rm.v20i2.17513> Acesso em: 15 nov. 2021.

DOMENICI, Catarina L. **O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa auto etnográfica.** In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147.

MACÊDO, Nelson de. **A evolução da viola na criação musical do século XX.** 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

MEIRELLES, Camila Torres. **Perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da viola no Brasil.** 2018. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12621?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12621?locale=pt_BR) Acesso em: 15 nov. 2021.

NASCIMENTO, Francisco Darling Lopes do. **Obras didáticas originais para viola e sua utilização no ensino de graduação no Brasil: investigação e panorama histórico de seu desenvolvimento.** 2017. 182 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: [www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/330507](http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/330507) Acesso em: 15 nov. 2021.

## APÊNDICE A- LISTAGEM DE PEÇAS BRASILEIRAS PARA VIOLA SOLO

Compositor ano nascimento	Composição em ordem cronológica	Cidade Nascimento/ Local de atuação
1. Claudio Santoro (1919-1989)	Sonata nº 1 (1943) obra perdida	Manaus AM
2. Marlos Nobre (1939-)	Sonata opus 11 para viola solo (1963)	Recife PE
3. Frederico Richter (1932-)	Viola I (1966)	Porto Alegre RS
4. José Guerra Vicente (1907-1976)	Divertimento para viola solo (1968)	Portugal/ RJ
5. Jorge Antunes (1942-)	Microformóviles I (1970)	Rio de Janeiro RJ
6. Claudio Santoro (1919-1989)	Mutationen IV para viola e fita magnética (1971/72)	Manaus AM
7. Raul do Valle (1936-)	Estrias I para viola solo (1976)	Leme SP
8. Jose Viera Brandão (1911-2002)	Suite para viola solo(1977)	Cambuquira MG
9. Almeida Prado (1943-)	Sertões para viola solo (1978)	Santos SP
10. Raul do Valle (1936-)	Mutações (1980)	Leme-SP
11. Marco Padilha (1955-)	Tríptico (1981)	Campinas SP
12. Flo Menezes (1962-)	Variações a Berg para viola solo (1982)	São Paulo SP
13. Lindembergue Cardoso (1939-1989)	Pequeno Estudo para viola solo, op.78 (1982)	Livramento de Nossa Senhora BA
14. Andersen Viana (1962-)	Fantasieta para viola solo (1983)	Belo Horizonte MG
15. Harry Crowl (1958-)	Cambiata para viola solo (1980/83)	Belo Horizonte MG
16. Claudio Santoro (1919-1989)	Fantasia Sul América para viola solo (1983)	Manaus AM
17. Cesar Guerra-Peixe (1914-1993)	Bilhete de um jogral para viola solo (1983)	Petrópolis RJ
18. Bruno Kiefer (1923-1987)	Ponto e Vírgula para viola Solo (1984)	Baden Baden/Porto Alegre RS
19. Mario Ficarella (1935-2014)	Sonatina para viola solo (1985)	São Paulo SP
20. Ernani Aguiar (1950-)	Meloritmias nº5 (1987)	Petrópolis RJ
21. Igor Lintz Maués (1955-)	Trugklang para viola e eletrônica (1993)	São Paulo SP/ Viena
22. Arthur Kampela (1960-)	Bridges para viola solo (1995)	Rio de Janeiro RJ
23. Jailton de Oliveira (1967-)	Cantos Infantis(1996)	Medina MG
24. Aldo Brizzi (1960-)	L'épreuve Du Labyrinthe para viola e faixas sampleadas (1996)	Itália/ Salvador BA
25. Jailton de Oliveira (1967)	Fantasia para viola solo (1998)	Medina MG
26. Martinez Nunes (1969-)	Oito Miniaturas para viola Solo (1998)	Porto Alegre RS
27. Harry Crowl (1958-)	As impuras imagens do dia se desvanecem para viola solo (1999)	Belo Horizonte MG
28. André Dolabella (1983-)	Prelúdio (1999)	Belo Horizonte MG
29. Marco Cesar Padilha (1955-)	II Lamento para viola solo (2001)	Campinas SP
30. Leandro Braga (1955-)	Pestana de molho (2000)	São José do Campos SP
31. Edson Zamprogna (1963-)	Perfurando a Linha (2002)	Rio de Janeiro RJ
32. Arthur Kampela (1960-)	Exoskeleton for viola alla chitarra(2003)	Rio de Janeiro RJ
33. Andersen Viana (1962-)	Cantilena para viola solo (2003)	Belo Horizonte MG
34. Maury Buchala Filho (1967-)	Eindrücke para viola solo (2004)	São José do Rio Preto SP/ França
35. Martinéz Nunes (1968-)	Areia ao vento viola e sons eletrônicos (2007)	Porto Alegre RS

36. Martinez Nunes (1968-)	Peça para viola solo (2008)	Porto Alegre RS
37. Sérgio Roberto de Oliveira (1970-2017)	Música Precisa para viola solo (2010)	Rio de Janeiro RJ
38. Olivier Toni (1926-2017)	Improviso para viola solo (2010)	São Paulo SP
39. Andersen Viana (1962-)	Micropeças para viola solo (2011)	Belo Horizonte MG
40. Paulo Cesar Chagas (1953-)	Time Wheel para viola e sons eletrônicos ao vivo (2011)	Salvador BA
41. Tatiana Catanzaro (1976-)	Intarsia para viola e sons eletrônicos (2011/2012)	São Paulo SP
42. Felipe de Almeida Ribeiro (1980-)	Ruínas onde nunca estarei para viola solo (2012)	Curitiba PR
43. Rodolfo Coelho de Souza (1952-)	Pontos e linhas, entre planos para viola solo (2012)	São Paulo SP
44. Valeria Bonafé (1984-)	Estudos sobre os estados da matéria para viola solo (2012)	São Paulo SP
45. Marcílio Onofre (1982-)	Partita para viola solo (2012/2013)	João Pessoa JP
46. Azael Neto (1986-)	Aluir para viola solo (2013)	Nova Iguaçu RJ
47. Jailton de Oliveira (1967-)	Simplissances nº 1 para viola solo (2013)	Medina MG
48. Gustavo C. Bonin (19-)	Tafeté para viola solo (2014)	Criciúma SC
49. Daniel Vargas (1986-)	O Catraz II, engenhoca para viola solo (2015)	Curitiba PR
50. Lourdes Saraiva (1966-)	Poem to an Ancient Tree para viola solo (2016)	Porto Alegre RS
51. Martinéz Nunes (1969-)	Raiz Profunda (2017)	Porto Alegre RS
52. Alisson Siqueira de Sá Alves (198-)	Fantasia. Viola solo (2017)	João Pessoa JP
53. Alisson Siqueira de Sá Alves (198-)	Ad Libitum para viola solo (2018)	João Pessoa JP
54. Alisson Siqueira de Sá Alves (198-)	Quatro caprichos. Viola solo (2018)	João Pessoa JP
55. Alisson Siqueira de Sá Alves(198-)	Suíte. Viola solo (2018)	João Pessoa JP
56. Harry Crowl (1958-)	Soliloquio VII para viola solo (2017)	Belo Horizonte MG
57. Alexandre Lunsqui(1969-)	Manun ad Manun para viola solo (2019)	São Paulo SP
58. Alexandre Lunsqui(1969-)	Moviola para viola solo (2019)	São Paulo SP
59. Cyro Delvisio(1986-)	Repente I Op.38b (2019)	Campo Grande MS
60. Eduardo Frigatti	Três Prelúdios para viola solo (2019)	PR
61. Jocy de Oliveira(1936-)	Enceladus para viola solo (2019)	Curitiba PR
62. Marisa Rezende(1944-)	Diálogo para viola solo (2019)	Rio de Janeiro RJ
63. Silvia de Lucca(1960-)	Verge para viola solo (2019)	São Paulo SP
64. Antônio C. Ribeiro(1971-)	The sorrows of a blind water-carrier para viola solo (2020)	Cataguases MG
65. Diogo Jakkle (1982-)	Vila Nova (2020)	Porto Alegre RS
66. Laura Mello(1972-)	Pidgining for viola and eletronic (2020)	Blumenau SC/ Berlin
67. Leandro Braga (1955-)	Viola de Viamão (2020)	São José do Campos SP
68. Diego Silveira (1976-)	Segunda álgebra no ruído do excesso de Orfeu pressão (2020)	Porto Alegre RS
69. Martinéz Nunes (1969-)	Miniatura de quarentena (2020)	Porto Alegre RS
70. Dimitri Cervo (1958-)	Suíte Brasileira para viola solo (2020)	Santa maria RS
71. Harry Crowl (1958-)	Tentos sobre um Miserere para viola solo (2020)	Belo Horizonte MG
72. Cyro Delvisio (1986-)	Repentes II, III e IV para viola solo (2021)	Campo Grande MS
73. Leonardo Androvandi	From the Moon (2018)	São Paulo SP
74. Daniel Vargas (1986-)	Jaguánhenhén (2017)	Curitiba PR
75. Luiz Eduardo Gonçalves	Amalaki (2020)	Goiania GO

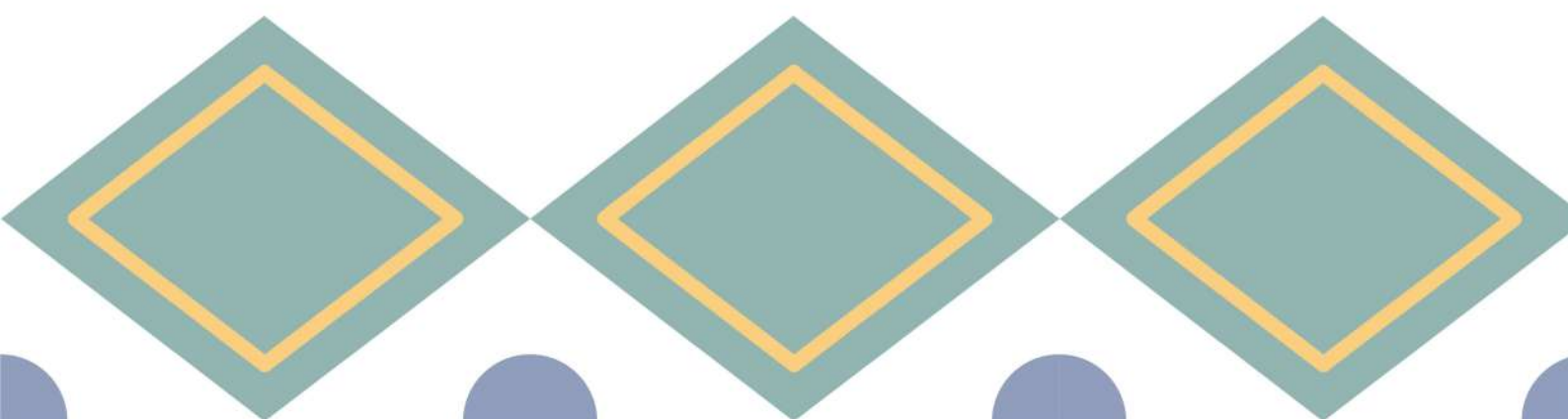
**APÊNDICE B – CADERNO DE PARTITURAS**

CADERNO  
DE  
PARTITURAS

MUSICA  
BRASILEIRA  
PARA VIOLA SOLO

ORGANIZAÇÃO  
GABRIELA VILANOVA

UFRJ  
PROMUS



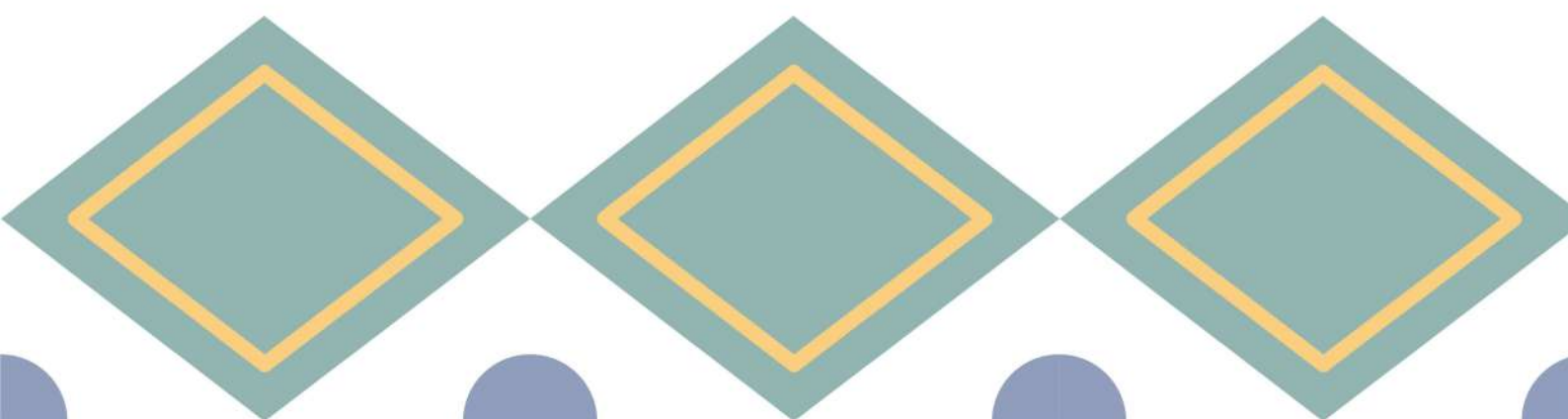
# FICHA TÉCNICA

Edições: Gabriela Vilanova

Editoração: Diogo Jackle

Projeto gráfico: Gabriela Vilanova

Revisão: Aliriane Ferreira

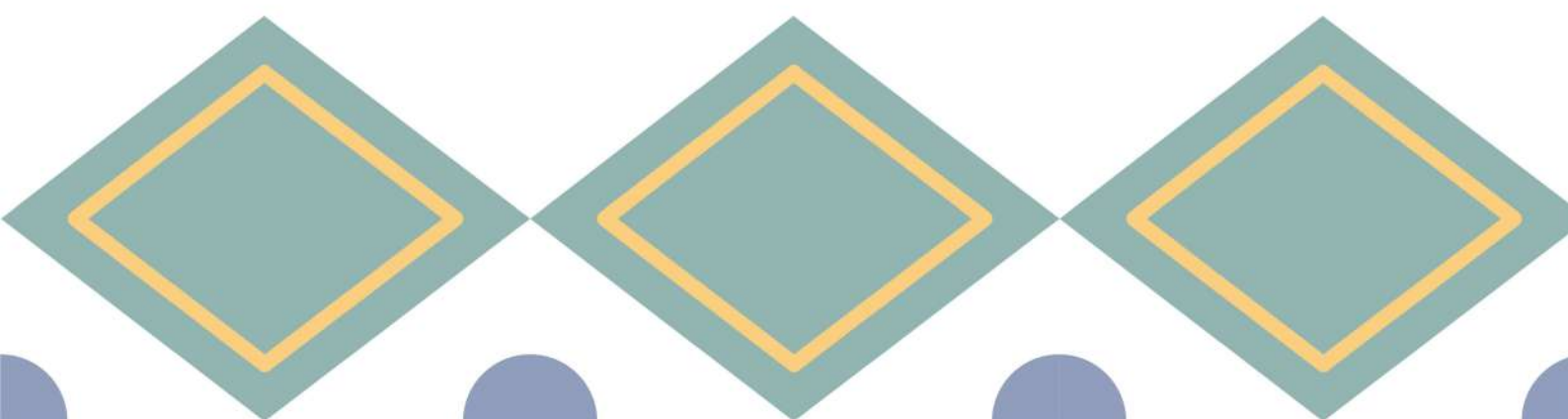




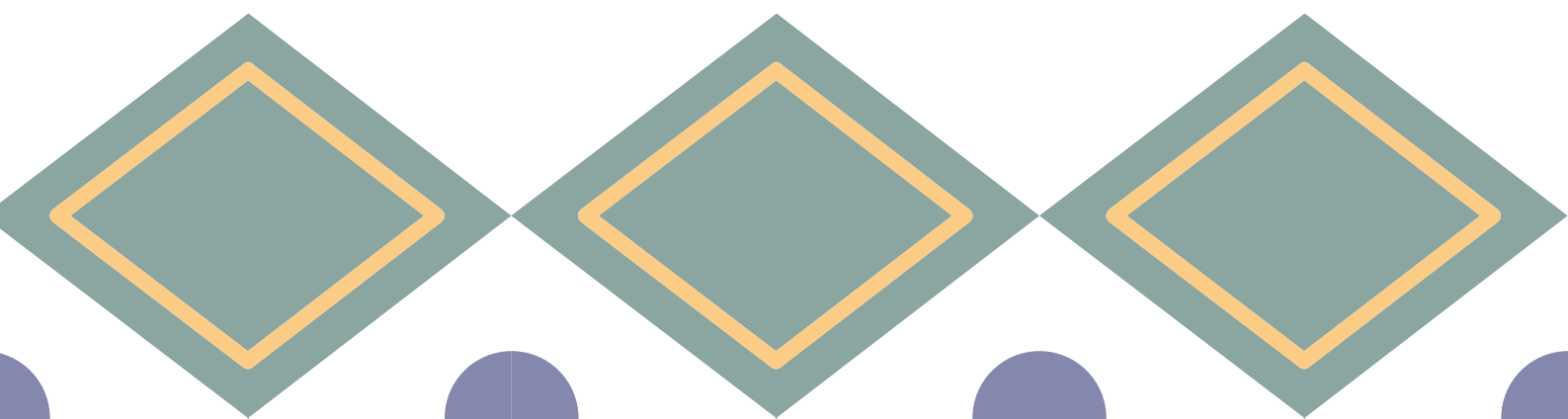
# SUMÁRIO

## (ORDEM CRONOLÓGICA)

1 Bruno Kiefer, Ponto e Vírgula (Partitura Manuscrita) .....	3
2 Bruno Kiefer, Ponto e Vírgula (Partitura Editorada) .....	15
3 Jailton De Oliveira - Semplissances .....	23
4 Leandro Braga, Viola de Viamão .....	31
5 Laura Mello, Pidgining para Viola e Eletrônicos .....	34
6 Diego Silveira, Segunda Algebra no Excesso de Orfeu Pressão (Partitura Manuscrita).....	42
7 Diego Silveira, Segunda Algebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão (Partitura Editorada).....	44



1. Bruno Kiefer  
Ponto e Vírgula  
Partitura Manuscrita



Dedicado a Gilberto Mendes

Ponto e Vírgula

Bruno Kiefer (1984)

para Viola solo

I - Lento - 3 min

II - Espirituoso - 4 min 20 s

M.

Dedicado a Gilberto Mendes

Ponto e Vírgula

para Viola

Bruno Kiefer (1984)

Expressivo (♩ = 69)

I - Lento

The first system of musical notation for the Viola part. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'I - Lento' and the time signature is 3/4. The piece is dedicated to Gilberto Mendes and composed by Bruno Kiefer in 1984. The first system contains several measures of music, including triplets and slurs. Dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* again. The notation includes slurs, triplets, and various note values.

The second system of musical notation. It continues the piece with various note values and rests. Dynamics include *p* and *pp* (pianissimo). The notation features slurs and some triplet markings.

The third system of musical notation. It includes the instruction 'acel.' (accelerando) and a circled number '10' indicating a measure rest. The tempo then returns to 'a tempo'. Dynamics range from *p* to *f* (forte). The notation includes triplets and slurs.

The fourth system of musical notation. It continues with various note values and rests. Dynamics include *mf* and *p*. The notation features slurs and triplet markings.

The fifth system of musical notation. It includes a circled number '20' indicating a measure rest. Dynamics include *p* and *pp*. The notation features slurs and triplet markings.

Accel. aos poucos

2

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Features triplets of eighth notes and quarter notes. Dynamics: p, mf, p.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Features quarter notes, eighth notes, and triplets. Dynamics: mf, f.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Features quarter notes and eighth notes. Includes a circled "30" and the instruction "Tempo I". Dynamics: p.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Features quarter notes and eighth notes. Includes the instruction "arco". Dynamics: ppp, p pizz., mf, f.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Features quarter notes and eighth notes. Includes a circled "40" and the instruction "arco". Dynamics: p, ppp, p pizz., mf.

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Features quarter notes and eighth notes. Dynamics: f, p.

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with various dynamics: *pp*, *mf*, and *f*. It features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. Dynamics include *f*, *p*, and *sfp*. It contains triplet markings and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. A circled number '60' is positioned above the staff. Dynamics include *sfp* and *p*. It features triplet markings and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Dynamics include *longa p*, *p*, *mf*, and *p*. It contains triplet markings and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. A circled number '30' is positioned above the staff. Dynamics include *p* and *pp*. It features triplet markings and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. It contains triplet markings and slurs. The key signature has one sharp (F#). The tempo marking *acel.* is above the first measure, and *a tempo* is above the second measure.

Musical staff with notes, rests, and dynamics. Includes a circled number 80 and a 4-measure rest. Dynamics include *mf* and *p*. There are slurs and accents over the notes.

Musical staff with notes, rests, and dynamics. Includes a 3-measure rest and a 4-measure rest. Dynamics include *p* and *pp*. There are slurs and accents over the notes.

II - Espirituoso

Com Revez (♩ = 72)

Musical staff with notes, rests, and dynamics. Dynamics include *p* and *mf*. There are slurs and accents over the notes.

Musical staff with notes, rests, and dynamics. Dynamics include *p* and *f*. There are slurs and accents over the notes.

Musical staff with notes, rests, and dynamics. Includes a circled number 10 and a 4-measure rest. Dynamics include *p* and *mf*. There are slurs and accents over the notes.

Musical staff with notes, rests, and dynamics. Dynamics include *p*. There are slurs and accents over the notes.

Musical staff with notes, rests, and dynamics. The dynamic marking *f sùb.* is present below the staff.

Musical staff with notes, rests, and dynamics. The dynamic markings *f* and *p* are present below the staff.

(20)

Musical staff with notes, rests, and dynamics. The circled number (20) is at the beginning.

*ppp*  
s. pont. (trém.)

Musical staff with notes, rests, and dynamics. The dynamic marking *ppp* and the instruction *s. pont. (trém.)* are present.

(*ppp*)

Musical staff with notes, rests, and dynamics. The dynamic marking (*ppp*) is present.

(30)

Musical staff with notes, rests, and dynamics. The circled number (30) is at the beginning.



Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various articulations. A *pizz.* marking is present above the first measure, and a *p* marking is below the first measure. A *PPP* marking is located below the staff towards the right. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a *p* marking below the first measure and a *PPP* marking below the staff towards the right. A circled number **(40)** is written above the staff. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a *p* marking below the first measure, a *p pizz.* marking below the staff, and an *arco ord. mf* marking below the staff towards the right. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with various articulations and a double bar line at the end.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a *p* marking below the first measure, a *f* marking below the staff, and a *p* marking below the staff towards the right. A circled number **(50)** is written above the staff. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a *p* marking below the first measure and an *mf* marking below the staff towards the right. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with various articulations and a double bar line at the end.



Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3-measure triplet of eighth notes at the beginning. The staff contains several measures of music with slurs and accents.

Mais vivo ( $\text{♩} = 108$ )

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a circled measure number 90. The staff includes dynamic markings 'mf' and 'p'.

Mais lento ( $\text{♩} = 69$ )

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a circled measure number 90. The staff includes dynamic markings 'p' and 'mf'.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a circled measure number 90. The staff includes dynamic markings 'p' and 'mf'.

(100)

tempo I ( $\text{♩} = 72$ )

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a circled measure number 100. The staff includes dynamic markings 'p' and 'f'.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a circled measure number 100. The staff includes dynamic markings 'mf', 'p', and 'f'.

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Starts with a piano (*p*) dynamic. A circled measure number 110 is present. The staff contains several measures of music with various notes and rests. A *mf* dynamic marking is at the end of the staff.

Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. Continues the melody from the first staff. A *mf* dynamic marking is present.

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. Continues the melody. A *mf* dynamic marking is present.

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. A circled measure number 120 is present. The staff contains several measures of music. A *f sub.* dynamic marking is present, followed by a *p* dynamic marking.

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. Features triplets. A *spicc. (p)* dynamic marking is present.

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. A circled measure number 130 is present. The staff contains several measures of music. A *f* dynamic marking is present, followed by a *p* dynamic marking.

Empty musical staff.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including chords and single notes. Dynamics markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

An empty musical staff with five lines.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It features a circled number '140' above the staff. The music includes chords and single notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

An empty musical staff with five lines.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains several measures of music, including chords and single notes. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

An empty musical staff with five lines.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains several measures of music, including chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

An empty musical staff with five lines.

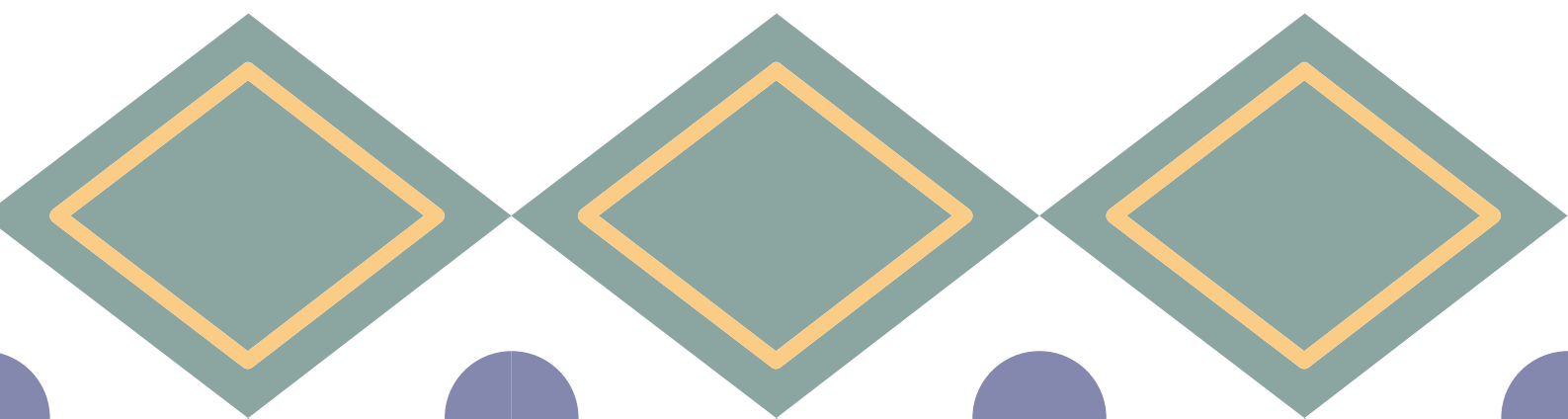
An empty musical staff with five lines.

An empty musical staff with five lines.

An empty musical staff with five lines.

An empty musical staff with five lines.

2. Bruno Kiefer  
Ponto e Vírgula  
Partitura Editorada



# Ponto e Vírgula

I - Lento

para Viola

Bruno Kiefer (1984)

Expressivo (♩ = 69)

Measures 1-7: Musical notation in bass clef, 2/4 time signature. Features triplets and dynamic markings: *p*, *p*, *mf*, *p*, *p*, *pp*.

Measures 8-14: Musical notation in bass clef, 2/4 time signature. Includes tempo changes: *acel.* and *a tempo*. Features triplets and dynamic markings: *p*, *mf*, *f*.

Measures 15-20: Musical notation in bass clef, 2/4 time signature. Features triplets and dynamic markings: *mf*, *p*, *p*, *pp*.

Measures 21-24: Musical notation in bass clef, 2/4 time signature. Includes tempo change: *acel. aos poucos*. Features triplets and dynamic markings: *p*, *mf*, *p*.

Measures 25-30: Musical notation in bass clef, 2/4 time signature. Features triplets and dynamic markings: *mf*, *f*, *Longa*, *p*.

Measures 31-36: Musical notation in bass clef, 2/4 time signature. Includes tempo change: *Tempo I*. Features triplets and dynamic markings: *p*, *ppp*, *p*, *arco*, *mf*, *f*.

39

*p* *ppp* *p* *mf* *f*

*pizz.* *arco*

45

*p* *pp* *mf*

50

*f* *p* *sfp*

62

*p* *p* *mf*

*Longa*

69

*p* *pp* *p* *mf*

*accel.* *a tempo*

76

*f* *mf* *p*

82

*p* *pp*



# Ponto e Vírgula

II - Espirituoso

para Viola

Bruno Kiefer (1984)

Com leveza (♩ = 72)

*p* *mf*

4 *p* *f* *p*

7 *p* *mf* *mf*

11 *p*

14

16 *f súb.* *f* *p*

20

23 *pizz.* *p* *pp* pont. (trêm.) *p* (*pizz.*)

27 *pizz.* *p*

32 *pizz.* *p*

37 *ppp* *p* *ppp* *p*

43 *pizz.* *p* *arco ord.* *mf*

49 *p* *f* *p* *p* *mf*

55 *mf*

60

*f sub.*

66

*f* *p*

68

rall.

Mais lento (♩ = 69)

*p* *mf* *expr.*

77

*mf* *p*

81

*mf* *p*

Mais vivo (♩ = 108)

88

*mf* *p* *p*

Mais lento (♩ = 69)

92

*mf* *p*

96

Musical staff 96: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 96-103. Features triplet eighth notes and a dynamic marking of *p*.

Tempo I (♩ = 72)

104

Musical staff 104: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 104-106. Features eighth notes with accents and a dynamic marking of *p*.

107

Musical staff 107: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 107-109. Features sixteenth notes with accents and a dynamic marking of *p*.

110

Musical staff 110: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 110-113. Features chords and a dynamic marking of *p*.

114

Musical staff 114: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 114-116. Features sixteenth notes with accents and a dynamic marking of *mf*.

117

Musical staff 117: Bass clef, 3/4 time signature. Measures 117-119. Features eighth notes with accents and a dynamic marking of *mf*.

120

Musical staff 120: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 120-123. Features chords with a dynamic marking of *f sub.*

126

spicc. *p* *f*

132

*p* *pp* *p*

139

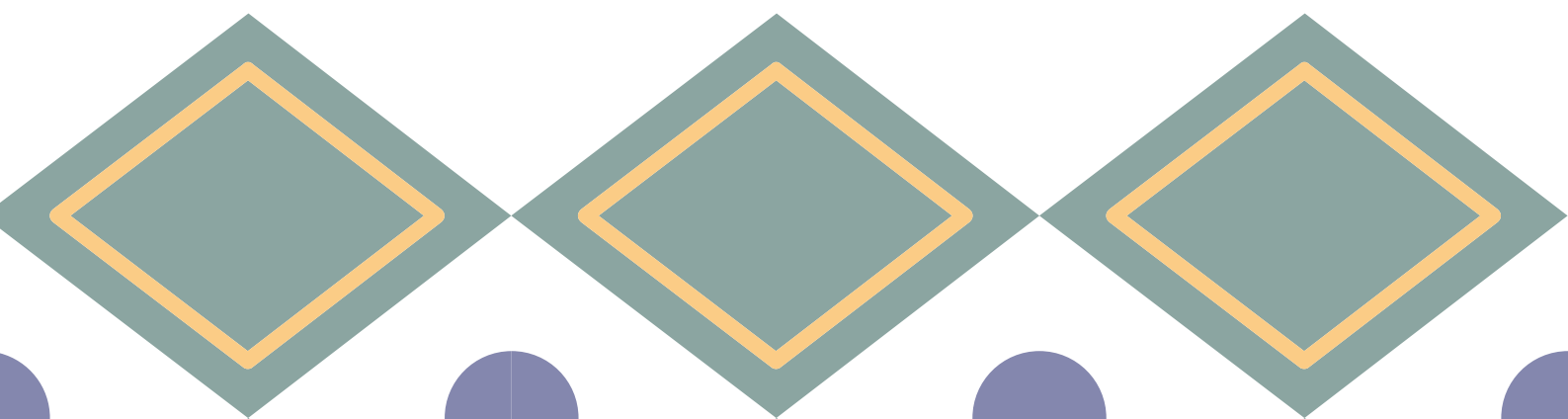
*mf* *p* *f*

142

*p* *f*

# 3.Jailton de Oliveira

## Semplissances N°1





Jailton de Oliveira

**Semplissances No.1**  
*for Solo Viola*

To Katherine Clarke

# Semplissances No.1

for Solo Viola

Jailton de Oliveira

Moderato. (♩=72)

I.

1. *p* *mp*

3. *mf* *f*

5. *ff* *mf* *mp*

8. *mf* *rall...*

10. (♩=64) *f* *mf* *accel...*

13. (♩=72) *f* *mf*

15. *mp*

18. *mf*

20. *mf*



Semplissances No.1 - for Solo Viola

022 *mp* *sfz* *sfz* *mp*

025 *mf* *p* *mp*

028 *mf*

031 *p* *p* Sul C

035 *f* *p* *mf*

039 *mp*

043 *f* *mp*

047 *f* *mp*

051 *mf*

054 *rall...*

Detailed description: This is a page of a musical score for a solo viola. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of nine staves of music, with measure numbers 22, 25, 28, 31, 35, 39, 43, 47, and 54 marked at the beginning of each staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *sfz* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte) are used throughout. Performance instructions include 'Sul C' (sul ponticello) and 'rall...' (rallentando). Fingering numbers (1-5) are indicated above notes. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Quasi Andante. (♩ = 58)

II.

Sul G

The musical score is written for a solo viola in bass clef. It begins with a tempo marking of 'Quasi Andante' and a metronome marking of 58 quarter notes per minute. The piece is in two parts, with this being the second part. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into nine staves, each starting with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 24, 28, 31). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings range from piano (p) to fortissimo (f). There are several slurs and accents throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A trill is marked at the end of the piece. The piece concludes with a 'poco' marking and a trill.

35 *mf* *f* *mf*

38 *p* *mf*

III.

Commodo. (♩ = 76)

4 *mf*

7 *mf*

10 *f* *mf*

13 *poco rall...* *a tempo* *f* *mp*

18 *rall...* (♩ = 64) *mf* *mp*

Sul G

Semplissances No.1 - for Solo Viola

23 *rall...* *mf* 3 *mp* 4 *Tempo I. (♩ = 76)* *mf*

26

29 4 0 *f subito* 2

32 *mf* 0 2

35 *rall...* *a tempo* *mf* 3

38 3

41 3

44 0 1 4 4 3

47 *poco rall...* *a tempo* *mf* 3

50

Semplissances No.1 - for Solo Viola

54 *mp* *mf*

57 *mf*

60 *mp subito*

64 *mf* *mp*

68 *mf* *pp*

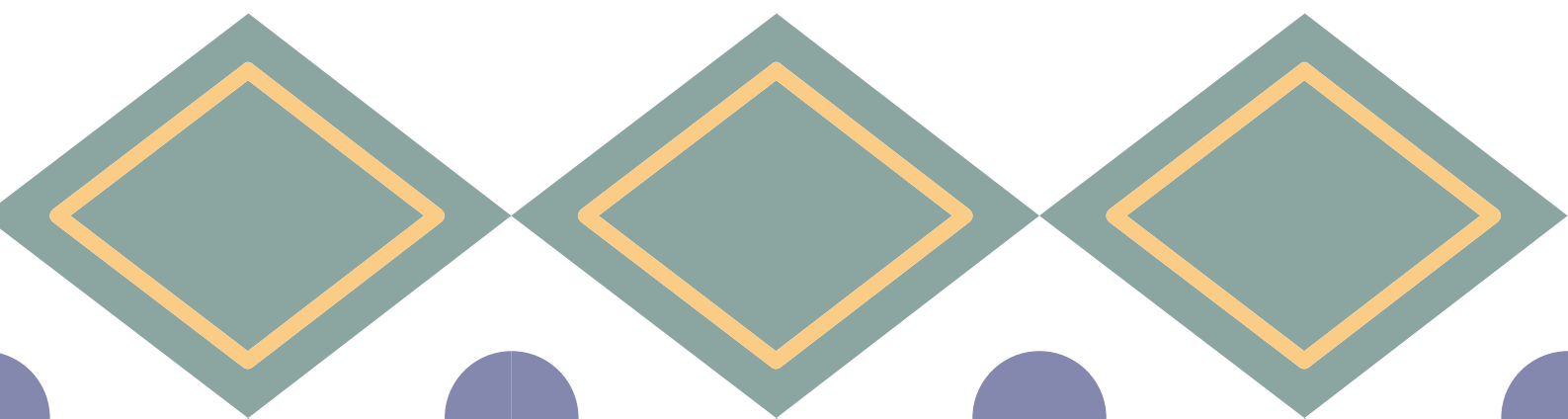
71 *f* *mf* *molto rall...*

75 *a tempo*

78 *rall...* *pp*

# 4. Leandro Braga

## Viola de Viamão



# Viola de Viamão

para Gabi Vilanova

Leandro Braga

## Valsa choro

Viola

*mp*

6

12 *pp* *mosso*

18 *mf*

25

31

36

41

45

49 *mp*

55

Musical staff 55: Bass clef, key signature of two flats. Measures 55-58. Includes slurs and accents.

59

59

*pp*

Musical staff 59: Bass clef, key signature of two flats. Measures 59-64. Includes slurs, accents, and a fermata over the final measure.

65

65

*mf*

Musical staff 65: Bass clef, key signature of two flats. Measures 65-70. Includes slurs, accents, and a fermata over the final measure.

71

71

Musical staff 71: Bass clef, key signature of two flats. Measures 71-75. Includes slurs, accents, and a triplet of eighth notes.

76

76

Musical staff 76: Bass clef, key signature of two flats. Measures 76-83. Includes slurs, accents, and a fermata over the final measure.

84

84

Musical staff 84: Bass clef, key signature of two flats. Measures 84-88. Includes slurs and accents.

89

89

Musical staff 89: Bass clef, key signature of two flats. Measures 89-93. Includes slurs, accents, and a fermata over the final measure.

94

94

Musical staff 94: Bass clef, key signature of two flats. Measures 94-100. Includes slurs, accents, and a fermata over the final measure.

D.C. al Coda

101

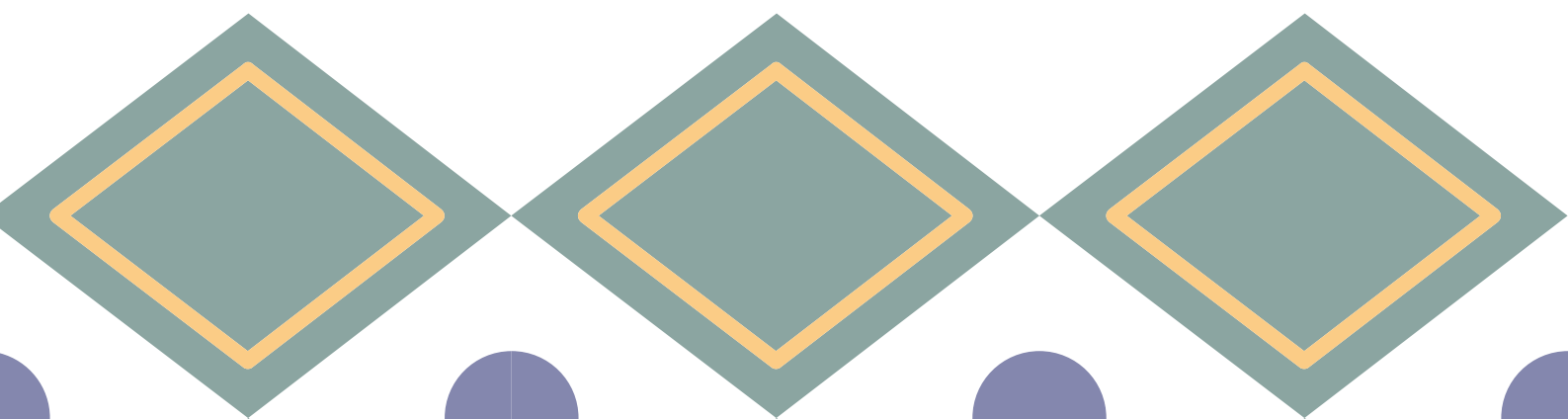
101

*mp* *p* *pp* *rit.*

Musical staff 101: Bass clef, key signature of two flats. Measures 101-105. Includes slurs, accents, and dynamic markings.



5.Laura Mello  
Pidgining para viola e  
Eletrônicos



# **PIDGINING**

for solo viola and electronics

LAURA MELLO

LAURAMELLO©2021

Pidgining faz parte de uma série de peças baseadas na estrutura rítmico-melódica da língua falada, por mim denominadas „Sound Pidgins“. Esta investigação artística me acompanha desde 2014, quando escrevi a primeira peça dedicada ao encontro de idiomas (de onde vem a referência, a noção de *pidgins*), os „Pidgin In“ para conjunto de câmara, encomendada para o projeto „Word Up?!“, realizado em Berlim, no Acker Stadt Palast.

A palavra *pidgin* (língua de contato) denomina uma linguagem gramaticalmente simplificada, que se desenvolve a partir do encontro de dois ou mais grupos de pessoas que não possuem uma linguagem em comum. Esta nova estrutura pode ser constituída de palavras, sons, linguagem corporal ou onomatopéias, originadas de cada um dos idiomas em questão.

A língua falada, ou seja, o material registrado em arquivos sonoros, é transcrita em alturas e ritmos, com o auxílio de softwares. Primeiramente, a estrutura rítmico-melódica é transformada em informação MIDI, utilizando-se para tal, o patch chamado „fiddler“, de Wolfgang Musil (fig. 1), que inclui o objeto “fiddle” de Miller Puckette. Nele, uma análise espectral estima picos de frequências correspondentes aos transientes da fala - ou seja, os momentos do sinal de áudio onde há uma mudança intensa de volume em um curto espaço de tempo – e determina suas alturas e o momento no tempo onde ocorrem. O resultado é uma linha melódico-rítmica, que pode ser exportada para o formato MIDI. A princípio, este objeto foi escrito para analisar e identificar alturas e ritmos de material musical, para obter-se, por exemplo, valores MIDI a partir de uma gravação de um instrumento musical. Aqui, pode-se definir o número de vozes a serem transcritos, de parciais a serem consideradas, a aproximação em cents das notas próximas (vibrato), bem como qual a intensidade dos sons a serem transcritos (amprange). Sendo o patch programado para prover com maior eficiência possível informação MIDI a partir de material musical, minha proposta em utilizar gravações de material falado (e não cantado, por exemplo) considera esta circunstância e pressupõe uma certa ineficiência na obtenção dos valores de altura e dos padrões rítmicos, digamos, eu permito que o patch “improvise”. O resultado esperado não é uma transcrição exata das alturas faladas, e sim, vagos padrões semelhantes a esta voz que fala na gravação, a serem explorados em um segundo passo composicional, no momento da escrita definitiva para instrumentos, sejam eles reais ou eletrônicos.

Os dispositivos eletrônicos são aqui utilizados para gerar um material ambíguo, uma ponte entre idioma falado e linguagem musical. Este é a base para a composição de *Pidgining for solo instruments*. A forma global gerou-se, ao longo do trabalho, através da escuta dos resultados obtidos, da seleção de trechos a serem utilizados, além da transposição das análises MIDI para a viola, processos que foram intercalando-se naturalmente.

O primeiro desafio da peça é contrapor o tocar por partitura e tocar de ouvido, pois a proposta de usar o instrumento para imitar a fala, em geral, não faz parte do universo pedagógico durante o aprendizado de instrumentos. O segundo é contrapor a interpretação mecânica e versão humana do idioma falado: a peça é um duo entre estas duas abordagens sonoras de mimicização da fala, e portanto, um “pidgin musical”.

## INSTRUÇÕES GERAIS

O processo de execução de *Pidglning para Viola Solo* está condicionado ao da composição: para cada execução, há um trabalho de composição adicional, pois o material inicial é a voz da intérprete.

O processo segue os seguintes passos:

1. Um comercial de rádio ou televisão de no máximo 30 segundos, onde se ouve a locução sem música de fundo, é selecionado pela intérprete a partir do seguinte critério: o sotaque ouvido na locução deve ser o mesmo falado pela intérprete. Ex: se a intérprete é gaúcha, a locutora do comercial deve ter o sotaque gaúcho. A estrutura rítmico-melódica do comercial é a base para toda a peça, e ela é baseada no ritmo e no andamento usados por locutores profissionais de comerciais, uma fala cuja métrica é próxima da música. Na peça, ela vai ser repetida e variada tanto pela intérprete no instrumento quanto pela máquina (ou seja, a parte contida na eletrônica). Assim, por exemplo, quando a intérprete executa o texto-paródia do texto original (Min. 8:40), precisa aproximar-se o máximo possível da entonação usada no comercial original.
2. A intérprete deve gravar sua própria voz imitando a locução do comercial, tentando manter a entonação (ou o fraseamento entoacional, ou a melodia do idioma) mais próxima possível da locução original.
3. Esta gravação deve ser enviada para a compositora: a partir dela será composta a parte eletrônica da peça.
4. Enquanto isto, a intérprete deve decorar o comercial, a ponto de poder imitá-lo, tocando na viola, sem falar ao mesmo tempo, apenas seguindo o som da fala que ouve internamente. A imitação da voz na viola é baseada unicamente na memória do texto decorado, não devendo ser transcrita em notação musical.

## LEGENDA

Caixas: indicam repetição constante dos motivos

Elongate: significa aumentar o valor absoluto das notas no período indicado.



## DINÂMICA

Deve ser pensada relativa à dinâmica da parte eletrônica, e não absoluta. Mesmo a dinâmica mais extrema (*fff*) não deve encobrir completamente a parte eletrônica. Nesta lógica, *f* seria tão intenso quanto a gravação, mas na verdade serve para conceder um caráter mais dramático ao texto musical.

## EXECUÇÃO

### **Minuto 1:20 – 2:40**

O Motif 1 é uma versão incompleta da transcrição do texto original para música, com pausas ao invés de algumas notas. A rítmica mantém uma similaridade com o som da fala no comercial.

Motif 1: o trêmolo é duplo, são semicolcheias, bem denso

(primeira vez) começa *sul tasto* e evolui até chegar no *ordinário* ao final do trecho indicado. O texto musical deve ser executado sem acentos, mais *portato*, bem suave, como um “vento leve”.

(segunda vez): mantém o arco em *ordinário*, crescendo (sempre ouvindo a parte eletrônica)

(terceira vez): com dinâmica randomizada entre *ppp*, *pp*, *p* e *mf*

A intérprete deve ouvir internamente a melodia da fala original do comercial aqui também, e imaginar um “duo” com a parte eletrônica.

### **Minuto 3:20 até 4:45**

O Motif 0 é a imitação, na viola, da locução do comercial escolhido, a entonação deve ser a mais próxima da original possível. Não deve ser escrito em notação musical, ou seja, deve ser tocado de cor. A instrumentista delimita o andamento mínimo e máximo com a qual pode tocar o motivo, e executa um *acelerando* da primeira para a segunda ao longo do trecho.

### **Minuto 5:20 até 6:00**

Motif 1 no andamento mais rápido possível, em pianíssimo.

### **Minuto 6:00 até 7:55**

Vai surgindo por detrás da eletrônica o Motif 2, enquanto ralenta e, ao mesmo tempo, vai-se alongando cada nota, integrando as cordas duplas longas aos impulsos longo da parte eletrônica.

### **Minuto 8:40 até 9:40**

O texto é falado em voz alta, repetido três vezes, ou seja, em tempo bem acelerado, não há muito espaço para interpretação no sentido teatral do texto, é uma repetição mecânica. Na primeira, a voz deve ser bem ruidosa, ouve-se somente consoantes como “x”, “s”, “z”, “t”, etc. Na segunda, começam a entrar as vogais, que vão sendo adicionadas ao longo do trecho até que, na terceira repetição, o texto é falado com todos os sons normais da fala, usando a entonação mais semelhante possível à do comercial selecionado.

# OVERVIEW

Time (mins) 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 10:15

Viola

1:20 2:40 Motif 1

3:20 4:45 Motif 0 *mf* *accel.*

5:20 7:55 Motif 1 *ppp* *cresc.* *ral.* *f*

8:40 9:40 Speak out the text

*fff* whispered (consonants) *mf* normal voice

*f* adding vowel sounds

1st repetition: *ppp* / *sul tasto* → *ord*  
 2nd repetition: *cresc. ppp* → *p*  
 3rd repetition: random dynamics (*ppp/pp/p/mf*)

## PIDGINING

for solo viola and electronics  
 Laura Mello

Então, o tempo da praga é o ano inteiro. A melhor proteção é com a janela aberta. Olha o tamanho do vírus bonito, ele gosta de sangue tipo A. Apenas vinte vacinaram as pernas e protegeram os braços. Esconde a tez pra não ter alergia. Só de pensar dá bicho carpinteiro. Ninguém dificulta tanto!

**Motif 0**  
 is the musicians' interpretation of the speaking voice on the instrument

**Motif 1**

**Motif 2**  
 Transform the note sequences of Motif 1 in double stops

Example:

Original etc...

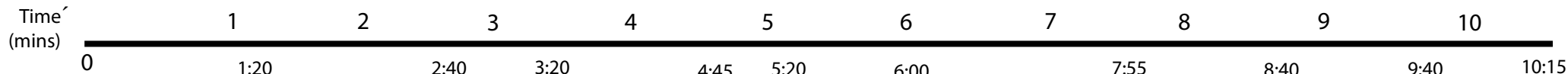
Double stops etc...

### SYMBOLS

Repeat the motif on and on through the indicated time

Elongate

SHORT LONG



Viola

Motif 1

Motif 0

Motif 1

Motif 2

1st repetition: *ppp* / *sul tasto* → *ord*  
 2nd repetition: *cresc. ppp* → *p*  
 3rd repetition: random dynamics (*ppp/pp/p/mf*)

*mf*

*accel.*

*ppp*

♩ = 120

*cresc.*

*ral.*

*f*

*fff*  
whispered  
(consonants)

*mf*  
normal  
voice

*f*  
adding  
vowel  
sounds

Speak out the text

Então, o tempo da praga é o ano inteiro. A melhor proteção é com a janela aberta. Olha o tamanho do vírus bonito, ele gosta de sangue tipo A. Apenas vinte vacinaram as pernas e protegeram os braços. Esconde a tez pra não ter alergia. Só de pensar dá bicho carpinteiro. Ninguém dificulta tanto!

**Motif 1**

**Motif 2**

Example:

Transform the note sequences of Motif 1 in double stops

Original

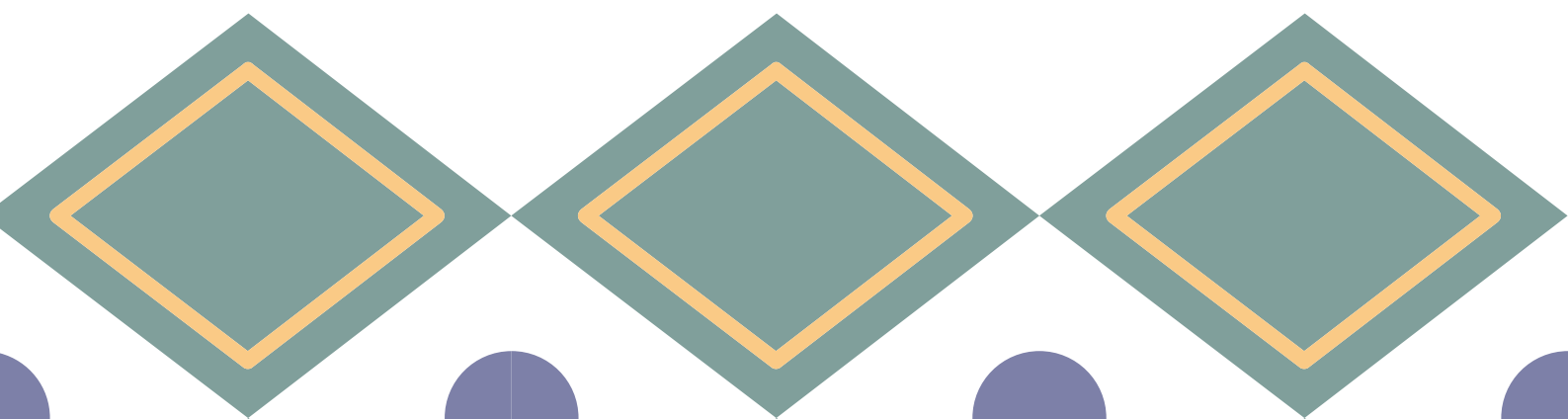
etc...

Double stops

etc...



6. Diego Silveira  
Segunda Álgebra no  
Ruído do Excesso de Orfeu  
Pressão  
Partitura Manuscrita



# SEGUNDA ALGEBRA NO RUÍDO DO EXCESSO DE ORFEU PRESSÃO

DIEGO FASKNER SILVEIRA

**VIOLA**  $\bullet \text{ } \geq 90$

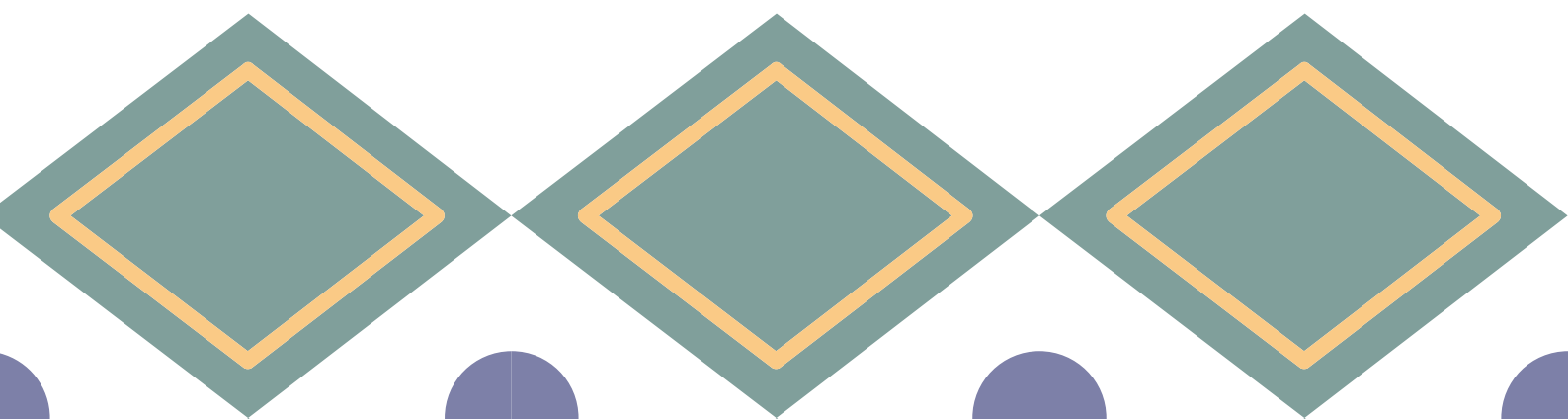
**VIOLA**  $10''$   $5''$   $57x$  TOMANDO A VARIÁVEL X COMO

**VIOLA**  $57x$   $5''$   $3''$  TOMANDO  $3x$  COMO

**VIOLA**  $10''$   $57x$   $10''$   $5-7$  X TOMANDO A VARIÁVEL

**VIOLA**  $3x$   $3''$   $10''$   $3''$   $5''$   $7''$  TOMANDO A

7. Diego Silveira  
Segunda Álgebra no  
Ruído do Excesso de Orfeu  
Pressão  
Partitura Editorada



# Segunda Álgebra no Ruído do Excesso de Orfeu Pressão

Diego Faskner Silveira

Viola  $\text{♩} \cong 90$

Tomando a variável de X como

como

6

5-7X  
variável:

5''

3'' tomado

como 3X

10''

X

10''

tomando a variável

13

X

3''

10''

3''

5''

tomando a 7''

## Indicações para a execução:

\*Nota com a cabeça em forma de "X": executar a nota com excesso de pressão no arco, de modo a gerar um som ruidoso e sem frequência definida.

\*Riscos indefinidos: passar os dedos da mão esquerda pelas cordas sem pressionar e utilizar o arco com menos pressão do que o ordinário.

\*Nota com a cabeça retangular: momento performático. Direcionar a ponta do arco para um ponto definido em um quadro negro imaginário, como se fosse um professor apontando para algo escrito no quadro em uma aula.



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**m** escola de  
MÚSICA UFRJ

