

RICARDO LOBO KUBALA

**O CONCERTO PARA VIOLA E ORQUESTRA
DE ANTÔNIO BORGES-CUNHA:
A OBRA E UMA INTERPRETAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

CAMPINAS
2009

RICARDO LOBO KUBALA

O CONCERTO PARA VIOLA E ORQUESTRA

DE ANTÔNIO BORGES-CUNHA:

A OBRA E UMA INTERPRETAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela
Sr. Ricardo Lobo Kubala
e aprovada pela Comissão Julgadora em
08/06/2009
Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi


Orientador

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

K95c	Kubala, Ricardo Lobo. O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha: a obra e uma interpretação. / Ricardo Lobo Kubala. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Borges-Cunha, Antônio. 2. Música - Séc. XXI. 3. Viola. 4. Concerto. 5. Interpretação. I. Biaggi, Emerson Luiz de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
------	---

Título em inglês: “The Concerto for Viola and Orchestra by Antônio Borges-Cunha: a work and an interpretation.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Borges-Cunha, Antônio ; Music – 21st Century ; Viola ; Concerto ; Interpretation.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Prof^ª. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes.

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato.

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

Prof^ª. Dra. Valerie Ann Albright.

Data da defesa: 08-06-2009

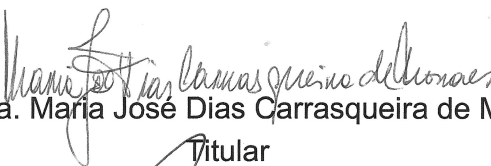
Programa de Pós-Graduação: Música.

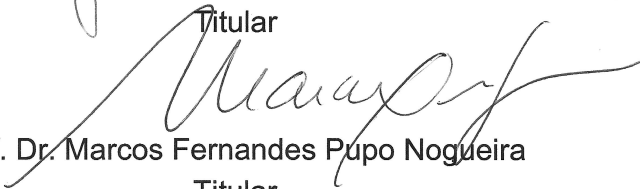
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Ricardo Lobo Kubala - RA 012197 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Presidente


Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Titular


Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Titular


Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
Titular


Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato
Titular

Ao meu querido padrinho
Homero de Magalhães
(*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi, pelo incentivo constante e pela inestimável orientação; ao Prof. Dr. Antônio Borges-Cunha, por sua amizade, e por ter aceitado tomar parte deste projeto; à minha esposa Eliane, pelo desvelo e pela ajuda na elaboração deste trabalho; aos meus pais e avós, pelo cuidado que dedicaram a minha educação e formação profissional; e, finalmente, ao meu filho Rafael, por sua inspiradora meiguice e pela alegria que, a cada dia, traz às nossas vidas.

"One moves, understandably, in musical as in moral life, between severity and permissiveness."

Morris Grossman

RESUMO

O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha foi composto em 2007 e estreado no mesmo ano, em apresentação que teve o autor desta investigação como solista e o próprio compositor como regente. Desde o início do projeto do Concerto, ocorreu amplo diálogo entre compositor e solista acerca da natureza da viola e da concepção estética da obra. Dessa forma, o intérprete pôde acompanhar o processo de criação da obra com proximidade, que, ao permitir uma visão abrangente dos procedimentos composicionais e ideário estético de Borges-Cunha, forneceu informações acerca da organização do material musical e expectativas do compositor em relação a aspectos expressivos. No primeiro capítulo, investiga-se a obra por meio da observação de sua estruturação formal, o que resulta em associações entre variedade de elementos de relevância, tanto para o entendimento da obra em si como para tomadas de decisões no âmbito interpretativo. Nos capítulos que se seguem, estudam-se aspectos do processo criativo, com enfoque na participação do intérprete durante a elaboração da escrita para a viola solista. No segundo capítulo, observa-se o tratamento das possibilidades tímbricas da viola. Por meio de viés histórico, realiza-se uma reflexão sobre maneiras de manipular o potencial sonoro da viola, as quais resultaram no estabelecimento de alguns padrões de atribuição de valor ao timbre do instrumento. Verifica-se a ocorrência desses modelos sonoros e suas variações na obra investigada. No terceiro capítulo, desenvolvem-se considerações sobre gesto em música, circunscritas ao contexto do percurso de elaboração da escrita para viola solista. São seguidas de aplicação desses conceitos a questões específicas da área de práticas interpretativas, mediante um trabalho de delineamento de sensação de movimento e direção, coadunado com características estilísticas levantadas anteriormente. Por fim, no último capítulo, disserta-se sobre temas relacionados à técnica instrumental. Busca-se conciliar aspectos ligados à dificuldade técnica demandada pela escrita do Concerto com atributos estilísticos dessa obra, entre os quais está a intenção do compositor de escrever algumas passagens propositalmente de maneira pouco idiomática. Listam-se exemplos de alterações que resultaram do diálogo entre compositor e intérprete. Esta investigação versa sobre o tema interpretação e sobre questionamentos quanto aos caminhos que instrumentistas podem tomar na busca por resultados ricos em elementos expressivos, resultados esses que, conclui-se, também são objetivos de Borges-Cunha. É um estudo dirigido especificamente para a área de práticas interpretativas e, em âmbito mais abrangente, também para compositores que se interessem pelo ponto de vista do intérprete sobre o processo de criação de uma obra.

Palavras-chave: Antônio Borges-Cunha, Música do Século XXI, Viola, Concerto, Interpretação.

ABSTRACT

The Concerto for Viola and Orchestra by Antônio Borges-Cunha was composed in 2007 and premiered in the same year in a concert which featured the author as soloist and the composer as conductor. From the very beginning of the project, there was ample dialogue between composer and soloist as to the nature of the viola and as to the aesthetic concept of the work. The performer was thus able to closely accompany the work's creative process, which permitted an all-encompassing vision of Borges-Cunha's compositional procedures and aesthetic ideal, and which rendered information on the organization of the musical material and the composer's expectations regarding expressive aspects. In the first chapter, the work's formal structure is investigated. This results in associations between a variety of elements which are relevant to the comprehension of the work itself and to decisive procedures in its interpretation. The subsequent chapters are dedicated to the study of aspects which relate to the creative process, focusing on the interpreter's participation during the elaboration of the compositional process for the solo viola. In the second chapter we observe the treatment of the viola's timbristic possibilities. We then discuss the manners in which the viola's potential sound qualities have been manipulated in the past, and this enables us to establish some standards of measure which are attributed to the instrument's timbristic qualities. We subsequently verify the occurrence of these sound models and their variations in the concerto. The third chapter examines musical gesture circumscribed to the context of the path chosen for the elaboration of the compositional process for the solo viola. These concepts are then applied to specific issues in the area of performance practice, by means of a process whereby the sensations of movement and direction, combined with the stylistic characteristics described above, are delineated. In the last chapter we discuss topics related to instrumental technique. An attempt is made to reconcile aspects linked to the technical demands of the compositional process in the concerto with the stylistic attributes of the work, such as the composer's intention to purposefully write some passages in a non-idiomatic manner. Examples are listed of alterations that resulted from the dialogue between the composer and performer. This investigation discusses interpretation and the queries regarding the paths which performers can choose in their quest for positive results in expressivity, which one concludes is also Borges-Cunha's objective. It is a study specifically geared to the area of performance and, in a broader sense, serves composers that are interested in the performer's contribution to the creative process of a work.

Key words: Antônio Borges-Cunha, 21st- century music, Viola, Concerto, Interpretation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 O CONCERTO PARA VIOLA E ORQUESTRA: UMA SÍNTESE	9
1.1 FORMATAÇÃO DRAMÁTICA GERAL	9
1.2 DEFINIÇÃO DO MATERIAL MUSICAL BÁSICO	17
1.2.1 Razão áurea	18
1.2.2 Mapas temporais	25
1.3 ESTRUTURAÇÃO FORMAL E CARACTERIZAÇÃO DE ÁREAS DE COMPORTAMENTO	26
1.3.1 A grande forma	26
1.3.2 Primeiro movimento	28
1.3.3 Segundo movimento	69
2 SONORIDADES	93
2.1 A VIOLA E SEUS TIMBRES	95
2.2 A VIOLA NO CONCERTO DE BORGES-CUNHA	99
2.2.1 Tradição	100
2.2.2 Beleza de som é coisa secundária	110
3 GESTO	117
3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO	117
3.2 CONFLITO	123
3.2.1 A viola contra a orquestra	123
3.2.2 O solista em conflito	128
4 ASPECTOS TÉCNICOS	141
4.1 UM CONCERTO PARA VIOLA	141
4.2 QUESTIONAMENTOS E MODIFICAÇÕES	143
CONCLUSÃO	159
REFERÊNCIAS	165
BIBLIOGRAFIA	171
ANEXOS	175

INTRODUÇÃO

Durante a fase de criação de uma obra como um concerto para solista e orquestra, a tricotomia autor-obra-intérprete pode assumir características particulares. Dependendo do pacto estabelecido entre o compositor e o instrumentista que atuará como primeiro solista do concerto, este passa também a tomar parte do processo de elaboração da obra, ao tecer considerações que podem levar a modificações e ajustes na escrita. Uma vez estabelecido esse tipo de interação, para o intérprete, afora a peculiaridade de interferir no processo criativo do compositor, abre-se espaço para uma observação mais minuciosa, que fornece informações importantes para um entendimento musical amplo, além de dar suporte para soluções interpretativas mais bem sucedidas no intento de iluminar o potencial estético da obra.

O objeto de estudo desta pesquisa é o Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha. Compositor nascido em 1952, em Bom Jesus, RS, estudou com Armando Albuquerque e Hans Joachim Koellreuter, no Brasil, e Robert Cogan, Roger Reynolds, Harvey Sollberger e Brian Ferneyhough, nos EUA. Atualmente leciona Composição na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, além de manter atividade como regente. Entre suas composições, as seguintes foram publicadas em CDs: *Fonocromia* (1986), para coro *a capella*; *Instalasom* (1989), para três flautas indígenas, ocarina, duas flautas transversas, clarinete, dois trombones, piano e percussão; *Logos* (1991), para piano solo; *Ancient Rhythm* (1993), para orquestra de cordas, quatro clarinetes e cinco percussionistas; *Pedra Mística* (1995), para orquestra sinfônica, solistas e coro; *Pomânder* (1997), para uma pianista e vocalista (a parte da voz é realizada pela própria pianista); *WA* (2001), para um violonista e um percussionista (ambos os instrumentistas atuam também como vocalistas).

Pode-se dizer que, no caso da obra investigada no presente estudo, a interação entre compositor e intérprete foi iniciada em 2004, durante o período em que eu e Borges-Cunha trabalhávamos na Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, em Porto Alegre. Desse contato, surgiu o projeto de um duo para violino e viola, *Água em Pedacos II*, que foi composto e estreado no mesmo ano, pelo Duo Kubala -Tokeshi.¹ Borges-Cunha relatou diversas vezes que compôs o Concerto para Viola e Orquestra, tendo em mente suas impressões sobre minha maneira de tocar. Porém, é difícil avaliar o quanto esse intercâmbio com o compositor antes do projeto do Concerto propriamente dito, teve influência no desenvolvimento dessa obra. Posso afirmar que, pelo menos, permitiu maior entendimento, de minha parte, sobre a estética de Borges-Cunha, além de desenvolver uma relação de confiança entre compositor e intérprete, algo essencial para a realização de um projeto como esse.

Desde o momento em que iniciamos o projeto do Concerto, a partir da encomenda realizada pelo autor desta investigação, o compositor ofereceu amplo espaço para diálogo, no qual procuramos compartilhar opiniões e chegar a soluções para problemas composicionais e interpretativos surgidos no decorrer desse processo. Foram discussões sobre vários aspectos do Concerto, realizadas tanto pessoalmente como por meio telefônico ou de correio eletrônico.² Aos poucos, as discussões passaram a girar predominantemente em torno da escrita musical, desde um esboço com ideias do que viria a ser o início do primeiro movimento até o material usado na estreia do Concerto. De certa forma, a relação entre compositor e intérprete foi intermediada por essas partituras, que se tornaram, assim, a principal fonte para o desenvolvimento deste trabalho. A evolução da escrita para a viola solista no Concerto será verificada por meio dessas fontes, que são as seguintes³:

¹ Duo formado por Eliane Tokeshi, violinista, e por Ricardo Kubala, violista.

² Nesta investigação, as citações relacionadas a dados obtidos por esses meios são seguidas da observação "informação verbal".

³ Os números romanos serão usados isoladamente como abreviaturas para se referir a cada fonte no decorrer desta pesquisa.

I. partitura incompleta.⁴ A parte da viola solo está elaborada até o compasso 64 do segundo movimento.⁵ Cópia de material manuscrito enviada em 11/12/2006;

II. parte da viola solista, primeiro movimento. Material em arquivo digital enviado em 22/04/2007;

III. partitura do primeiro movimento. Material em arquivo digital enviado em 16/05/2007;

IV. parte da viola solista, primeiro movimento. Material em arquivo digital enviado em 20/05/2007;

V. parte da viola solista, primeiro movimento. Material em arquivo digital enviado em 09/09/2007;

VI. partitura do primeiro movimento e parte do segundo movimento, com a orquestração elaborada até o compasso 64 e a linha da viola solista completa. Material em arquivo digital enviado em 05/11/2007;

VII. parte da viola solista, segundo movimento. Material em arquivo digital enviado em 05/11/2007;

VIII. partitura do segundo movimento. Material impresso recebido em 14/11/2007;

⁴ Neste texto entende-se: a) por partitura, o material que contém a totalidade das linhas individuais da composição (também conhecido por grade) e; b) por parte, o material que contém a linha individual de um instrumento.

⁵ A numeração de compasso relativa a determinada passagem refere-se à sua localização na versão final da obra, a qual está anexada a este trabalho. O Concerto teve sua numeração de compassos alterada duas vezes. Em ambos os casos ocorreu acréscimo de um compasso, o que pode ser observado: 1. na fonte IV, a partir do compasso 54 do primeiro movimento; e 2. na fonte XIX, a partir do compasso 154.

IX. parte da viola solista, primeiro e segundo movimentos. Material impresso a partir das fontes V e VII, empregado pelo intérprete no concerto de estreia em 19/11/2007;

X. partitura, versão final do concerto. Material em arquivo digital enviado em 28/07/2008.

Esta pesquisa se enquadraria no que genericamente se denomina paradigma qualitativo de pesquisa. Uma das características apontadas como típica desse modelo é sua abordagem indutiva, que, como define Alves-Mazzotti (2001, p. 131), é aquela em que o pesquisador parte de observações mais livres, deixando que dimensões e categorias de interesse venham a emergir progressivamente durante os processos de coleta e análise de dados. O impulso que guia o pesquisador deixa de ser a busca por uma hipótese. Dessa forma, o conceito de "problema da pesquisa" passa a ser mais amplo, podendo ser entendido como uma questão que desperta interesse, e sobre a qual os dados disponíveis são ainda insuficientes (ALVES-MAZZOTTI, 2001, p. 149-150).

Na área de práticas interpretativas, em específico, muitas vezes uma pesquisa é guiada por questionamentos relativos ao modo como se processou a interpretação de determinada obra, por meio de perguntas como: quais materiais (e que associações entre esses materiais) foram relevantes para a construção de uma interpretação? Ou: de que forma se deram os processos de associação entre os referidos materiais e decisões no âmbito interpretativo? Questões como essas norteiam a presente investigação. É importante frisar que não se almeja alcançar generalizações, em forma de respostas que possam vir a prontamente ditar procedimentos de outros trabalhos congêneres ou de outras interpretações da mesma obra. Como afirma Zamboni (2001, p. 59), "a interpretação dos resultados da pesquisa em arte não converge para a univocidade, mas para a multivocidade".

Ao desenvolver esta investigação, pretendemos apresentar aspectos do processo de interpretação do Concerto, que envolvem observações acerca da

obra em si e de seu processo criativo, e de despertar a reflexão sobre temas relacionados a esse processo, assuntos de interesse, acreditamos, tanto para compositores como para instrumentistas. Também, mais especificamente, gostaríamos de oferecer a intérpretes informações que possam vir a auxiliar em possíveis releituras da obra.

Desde o início do processo de criação do Concerto, algumas constatações relacionadas à sua concepção estética chamaram a atenção do intérprete, como o fato de o compositor:

a) empregar vocabulário rico em metáforas, tanto para explicar seus procedimentos para o intérprete, como também como impulso para tomar decisões composicionais;

b) delimitar seções do Concerto, por meio de procedimento que envolve o uso de conceitos da matemática, mais precisamente das propriedades geradas pela razão áurea e sequência de Fibonacci;

c) elaborar, na parte da viola solista, trechos que fazem alusão a ambientes tonais, remetendo o intérprete a comparações com repertório ligado à tradição do instrumento, apesar de a experiência adquirida por meio da execução e audição de outras obras de Borges-Cunha ter apontado para a predominância de um modo de compor marcadamente distanciado da harmonia tonal;

d) referir-se constantemente à busca por resultados expressivos como seu objetivo primordial ao compor.

Os pontos acima são o impulso para uma síntese⁶, elaborada por meio da observação da estruturação formal da obra e reflexão sobre informações

⁶ O termo "síntese" é aqui empregado por se conformar mais adequadamente ao procedimento realizado para observação da obra estudada que o termo "análise". No Dicionário Houaiss da

passadas pelo próprio compositor. Pressupõe-se que essa síntese seja fortemente influenciada pela experiência adquirida pelo intérprete durante a preparação para a primeira audição da obra. Conceitos contidos em obras de autores como Berry (1987, 1989) e Meyer (1956, 1994) serão amplamente empregados para embasar considerações relacionadas à teoria musical.

A referida síntese, que se detém primordialmente em aspectos circunscritos à obra, comporá o primeiro capítulo desta investigação. Já nos capítulos que se seguem, serão estudados aspectos do processo criativo, com enfoque na participação do intérprete durante a elaboração da escrita para a viola solista. Serão trabalhadas questões relacionadas à parte da viola solista, que vieram à tona no decorrer da fase que antecedeu a preparação da primeira audição, assim como na etapa que se seguiu a essa apresentação, durante a qual realizou-se uma revisão. Procura-se um relato que seja orientado preponderantemente pela perspectiva do intérprete, que busca adequar suas intenções a limites estilísticos, verificados por meio do contato com o compositor e pelo estudo descrito no primeiro capítulo.

O presente estudo insere-se em um contexto filosófico-estético, no qual o ato de interpretar se detém fundamentalmente na observação da obra em si. Nessa forma de entender a tricotomia autor-obra-intérprete, considera-se que tanto autor como intérprete se manifestam na obra e por meio da obra. Dessa forma, especificamente a respeito da relação entre o autor e sua obra, a obra revela o autor, que nela deixa sua maneira de ser e compor; daí a noção de que "compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita *objeto físico*" (ECO, 1972, p. 30). Já em relação à conexão entre obra e intérprete, deste não se espera que narre a si mesmo na obra, mas, sim, que nela se manifeste; não em uma possível recriação da obra, mas apresentando-se em seu modo de ser e interpretar (ECO,

Língua Portuguesa (2001), encontra-se a seguinte definição de "síntese" ligada à Filosofia: "[...], método cognitivo usado na investigação de realidades sensíveis e inteligíveis, que, partindo da evidência imediata dos fragmentos de um objeto, alcança uma formulação teórica de sua totalidade, indo da constatação de elementos simples à explicação de combinações complexas (Obs.: por oposição a ¹análise)".

1972, p. 30). A obra, uma vez composta, passa a ter, por assim dizer, vida própria.⁷ Nas palavras de Eco (1972, p. 31), uma teoria da interpretação, "[...] a partir do momento em que respeita a autonomia da obra, não pode deixar de a ligar ao contexto histórico próprio - e exige ao mesmo tempo que a obra continue a produzir história, a história de suas leituras".

⁷ Cf. MAGNANI, 1996, p. 65.

1 O CONCERTO PARA VIOLA E ORQUESTRA: UMA SÍNTESE

O processo de criação do Concerto para Viola e Orquestra foi iniciado por meio de planejamento, que inclui:

- a) uma formatação dramática geral;
- b) uma definição do material musical básico.¹

1.1 FORMATAÇÃO DRAMÁTICA GERAL

Ao empregar a expressão "formatação dramática" para denominar um dos objetivos da fase pré-composicional de elaboração de uma obra, Borges-Cunha refere-se à busca por controle do aspecto tempo, no que esse se relaciona com a percepção do ouvinte, uma busca, assim, pela manipulação do aspecto psicológico² do tempo. O compositor afirma que, ao lidar com o tempo em música, procura atuar sobre a dimensão em que as coisas acontecem, mudam, se transformam, de maneira a conduzir a atenção do ouvinte, por meio da criação de expectativas, que serão satisfeitas ou frustradas, mediante o inesperado ou a surpresa (BORGES-CUNHA, informação verbal). O material sonoro é trabalhado com o objetivo de criar ambientes de dúvida e incerteza, que levam a estados de ansiedade de várias espécies e diferentes graus de intensidade. São eventos sonoros que se manifestam nos diversos níveis de estruturação da obra e em diferentes categorias de complexidade, atuando como elementos geradores de maior ou menor intensidade.

¹ Esse procedimento é semelhante ao empregado em obras como *Ancient Rhythms* (1991) e *Pedra Mística* (1995) (BORGES-CUNHA, informação verbal), essa última, tema de tese do compositor (cf. BORGES-CUNHA, 1995). Ambos os termos, "formatação dramática geral" (tradução do original em inglês, "*overall dramatic shape*") e "material básico musical" (tradução de "*basic musical material*") são empregados pelo compositor (cf. BORGES-CUNHA, 1995, p.1). Todas as traduções são do autor desta investigação.

² Termo equivalente à expressão "tempo subjetivo", no qual as durações podem ser percebidas de forma distorcida em relação ao tempo absoluto (KRAMER, 1988, p. 326-328).

No Concerto para Viola e Orquestra, a formatação dramática geral reflete-se na principal divisão do concerto, isto é, na sua separação em dois movimentos. Borges-Cunha (2008) imaginou de antemão um concerto de longa duração³, dividido em duas partes, "com sonoridades e conteúdos expressivos distintos". Nas palavras do compositor, o primeiro movimento é marcado pela

instabilidade de áreas de comportamento [...]. Momentos agressivos e rústicos são interrompidos por momentos delicados e sublimes; momentos de ansiedade e de sonoridade grandiosas e violentas são intercalados por pequenos momentos de tranquilidade e delicadeza, sugerindo o desejo de paz e a busca pela beleza (BORGES-CUNHA, 2008).

Já no segundo movimento,

a expressividade resulta da busca da paz, da beleza e do sublime, focando na reiteração de comportamentos e de sonoridades sutis e delicadas. Isso não significa que o conteúdo psicológico seja de tranquilidade. Minha intenção com a estabilidade de áreas de comportamento e repetição implorada é a criação de um ambiente ritualístico de grande intensidade dramática (BORGES-CUNHA, 2008).

É importante observar a linguagem rica em metáforas⁴ que Borges-Cunha emprega para planejar e explicar sua própria obra. O compositor parte de adjetivos e descrições de estados psicológicos, associando-os a elementos pertencentes ao universo musical. Podem, entretanto, certas ideias, como a de um "momento de tranquilidade e delicadeza" ou a de "busca da paz, da beleza e do sublime", serem relacionadas ou traduzidas em sons? O contato com essa maneira de expressar-se remete a antigos questionamentos, relacionados à natureza dos mecanismos que fazem da música um meio que desperta sensações, emoções, sentimentos, entendimentos, cognições, imagens, etc.

³ O concerto tem duração aproximada de 35 minutos.

⁴ Uma noção de metáfora, que consideramos adequada nesse contexto, é de Garcia (2007, p. 54), que afirma: "[...] meu processo criativo se dá por processos de simulação, de transposição, de tradução, de imitação de imagens sonoras, visuais e outras que me ocorrem e que gosto e pretendo chamar aqui de metáforas".

Borges-Cunha procura, de fato, criar estados afetivos⁵ por meio do controle sobre o material sonoro. Porém, em uma postura que poderia ser entendida como contraditória, concomitantemente aceita e utiliza o acaso no processo criativo. Assim, controle e acaso se complementam em seu ideário estético, fazendo parte do que ele denomina pensamento paradoxal.

O compositor entende por paradoxal algo que contenha a qualidade de reunir eventos, ações ou pensamentos apreendidos como em estado de oposição, transformado-os em elementos complementares. Para Borges-Cunha, o paradoxo é um conceito que advém da natureza, na qual estamos imersos e da qual não podemos nos distanciar. A natureza, em sua essência, seria um paradoxo: nela encontram-se previsibilidade e imprevisibilidade, comportamentos que envolvem certeza e ambiguidade, ordem e entropia (BORGES-CUNHA, 2006 e 2009a).

Nesse contexto, o uso de metáforas desempenha papel fundamental em seu processo criativo, como um ponto de partida para resultados não necessariamente previsíveis, apesar da manipulação criteriosa e consciente do material sonoro. A respeito do uso de metáforas como meio composicional, Garcia (2007, p. 54) afirma:

As imagens e modelos podem ser pontos de partida, mas não necessariamente o sentido da música - a música não significa aquela ou outra imagem e toda vez que se pretendeu isso, o que se fez foi reduzir imensamente aquilo que ela realmente é: uma caixa aberta que permite que cada ouvinte tenha com ela uma experiência particular, mas antes de tudo, musical.

Termos como expressividade, afetos, expectativa, inesperado, surpresa e outros, como dúvida, ambientes de incerteza, estados de ansiedade, usados amplamente por Borges-Cunha, estão fortemente relacionados a teorias

⁵ "Estado afetivo" é uma expressão usada pelo compositor. Para Meyer (1956, p. 10-19), "afeto" é a experiência (e os possíveis matizes dessa experiência) vivenciada ao se sentir uma emoção. O termo emoção se restringe, de maneira ainda mais genérica, aos aspectos orgânicos que se manifestam na reação a um determinado estímulo. Já a expressão "estado afetivo" se refere à categorização de uma experiência afetiva ou emocional, por meio da consciência e cognição do estímulo externo que gerou um afeto ou emoção, de maneira que essa experiência seja associada a outras, podendo ser classificada, então, como um sentimento de medo, raiva, amor, etc.

originadas da convergência entre psicologia e música, as quais foram colocadas como uma alternativa para uma estética antiexpressão dominante no século XX.⁶ Contrariamente a essa tendência, alguns teóricos ajudaram a defender concepções estéticas que contribuíram para dar suporte à noção de que música diz respeito, sim, à expressão de emoções (BAKER, 2009). Um desses autores foi Meyer⁷ (1956, p. 3), para o qual, "aspectos musicais que interagem em uma obra de arte são capazes de despertar sentimentos e emoções no ouvinte".

Não cabe a este estudo adentrar-se em questões relacionadas a "se", "como", ou "o que" a música comunica, as quais a associam a outras áreas do conhecimento, como a psicologia ou a filosofia. Contudo, acreditamos que as considerações que se seguem colaboram para melhor entendimento de termos e ideias que norteiam esta investigação. Essas reflexões baseiam-se no princípio de que música tem significado, e de que esse significado é, de alguma maneira, comunicado, tanto para aqueles que participam do fazer musical, como para os ouvintes em geral, um princípio com o qual concordam compositores e intérpretes de todas as culturas, teóricos de diversas escolas e estilos, estetas e críticos de diferentes convicções (MEYER, 1956, p. 1).

O foco das discussões sobre esses temas está em determinar o que é significação em música e como essa significação se processa, um debate antigo que opõe absolutistas a referencialistas.⁸ Os primeiros acreditam que os processos de significação musical se restringem aos limites de uma obra, enquanto os últimos acreditam que a música pode também comunicar significados que, de alguma forma, se referem a ideias, atitudes ou estados emocionais, isto é, gerando significados extramusicais (MEYER, 1956, p. 1).

⁶ Segundo Baker (2009), a estética antiexpressão foi "epitomada na agressiva rejeição de Stravinsky a Wagner (*Poétique musicale*, 1942) e na rejeição dos compositores da Escola de Darmstadt aos resíduos expressionistas na música de Schoenberg e da Segunda Escola de Viena".

⁷ Leonard. B. Meyer foi um autor que influenciou marcadamente a formação do ideário estético de Borges-Cunha.

⁸ Meyer (1956, p.3) observa que essas posições estéticas não devem ser confundidas com a de formalistas e expressionistas. Formalistas, como Hanslick e Stravinsky, em oposição a expressionistas, defendiam a não possibilidade ou a não relevância de qualquer resposta emocional à música.

Segundo Meyer (1956, p. 32), um problema que se encontra nas discussões sobre processos de significação em música relaciona-se à tentativa de determinar explicitamente a que um estímulo musical se refere, deixando de lado debates acerca da natureza desse processo, além de negligenciar a busca por uma definição clara do termo "significação". Esse autor cita Cohen, que afirma:

Qualquer coisa adquire significado, a partir do momento em que esteja conectada ou se refira a alguma outra coisa além de si mesma, de maneira que a completude de sua natureza, ao apontar para essa conexão, também nela se revele (COHEN *apud* MEYER, 1956, p. 34).

Como consequência, no âmbito musical, um som (ou uma reunião de sons) por si só é simplesmente um fenômeno acústico, até o momento em que passa a apontar ou indicar alguma coisa além de si mesmo (MEYER, 1956, p. 34). Meyer parte dessa definição de significado, buscando unir posições aparentemente inconciliáveis. Segundo esse autor, um estímulo, de maneira geral, pode tanto apontar para eventos que não são da mesma espécie, como para eventos de sua própria espécie. Dessa forma, um estímulo musical pode indicar tanto um evento extramusical como eventos que estão circunscritos exclusivamente ao universo sonoro.⁹ Aqueles que, como não referencialistas (o que inclui absolutistas),

duvidaram de que significados referenciais fossem "reais", basearam seu ceticismo no fato de tais significados não serem 'naturais' e universais. Obviamente, esses significados dependem de aprendizagem. Porém, também significados puramente musicais dependem de aprendizagem [...] (MEYER, 1956, p.2).

⁹ Meyer se refere aos primeiros como "significados designativos" (do original em inglês, *designative meanings*) e os segundos como "significados incorporados" (*embodied meanings*). A teoria exposta por Meyer se detém principalmente na observação do que ele considera o mecanismo que resulta em "significados incorporados", considerando-os mais importantes que os "significados designativos". Baseando-se em teorias da psicologia, para Meyer, significados musicais incorporados resultam de expectativa, um termo, grosso modo, empregado por esse autor com o sentido de um estado emocional de suspense que a música tem condições de despertar (cf. MEYER, 1956, p. 25-35).

As idéias de Meyer tiveram (e acreditamos ainda têm) incontestável influência sobre o pensar musical, ao sustentarem a noção de que características intrinsecamente musicais geram emoções ou afetos que se encadeiam, produzindo, assim, um discurso interno, que pode ou não se referir a eventos extramusicais. Essa concepção ajudou a libertar músicos de uma quase proibição, a que estiveram sujeitos, de realizar associações entre música e elementos extramusicais, as quais, sabe-se por experiência, são de grande proveito para compositores e intérpretes na criação de obras e construção de interpretações ricas em elementos de expressão. No que tange especificamente ao processo de criação musical, Garcia (2007, p. 53-54) coloca que:

[...] não apenas palavras, mas tudo o que nossos sentidos absorvem, registram, armazenam, pode vir a ser imagens sonoras, pode ser o impulso para uma nova criação musical. Da mesma forma, tantos compositores tentaram traduzir em sons os sentidos e os dramas de poemas, textos, libretos de óperas. Tudo um assunto muito antigo, que a apologia da música absoluta ocidental fez ficar um pouco à sombra nestes últimos cem anos. No entanto, parece que uma nova musicologia ou novas musicologias estão construindo pontes entre essa música e outras áreas [...], mostrando que a graça atualmente e felizmente não está mais em apenas fazer uma leitura taxidérmica de um texto musical, que se basta por si, ou apenas na comparação com outras músicas [...].

Dessa forma, o compositor pode "não ter mais vergonha de dizer que teve uma idéia musical a partir da leitura de um poema, ou de uma outra experiência extramusical qualquer" (GARCIA, 2007, p. 54). Entendemos que essa posição se aplica, também, ao fazer musical do intérprete.

Para o intérprete, a importância do emprego de metáforas não está na geração de dados para uma investigação acerca da possibilidade ou não de a música conseguir expressar estados mentais, ou, em sentido contrário, se estados mentais podem ou não incutir marcas específicas em uma partitura. A referência a estados emocionais e imagens por parte do compositor indicam uma intenção (em uma obra ou em algum momento dessa obra) de despertar emoção, apontando para a possível presença (nessa obra ou ponto dessa obra) de mecanismos intramusicais, que resultam em expressão, os quais podem ser explorados no

âmbito de recursos das práticas interpretativas. Dessa forma, é de grande importância, para o intérprete, estar ciente dessas imagens, tornando-se um privilégio a oportunidade de conhecê-las de antemão por meio de contato com o compositor durante a fase de preparação da obra.

As relações entre aspectos emocionais e mecanismos internos musicais, em processos que resultem em algo que se entenda como contendo significado, são um assunto também abordado por autores como Berry (1987, p. 2), que coloca as seguintes questões: "como a música fala, e qual a natureza de sua linguagem? Ou, *a que inflexões, em específico, pode-se dizer que respondemos com entendimento e sentimento?*" Para esse autor, o estudo de procedimentos e técnicas de sintaxe pode fazer com que aspectos associados à comunicação de expressividade se tornem menos misteriosos do que geralmente são ensinados, acrescentando que, dessa forma, a busca por relações entre estrutura e efeito expressivo é a base de toda investigação estética produtiva (BERRY, 1987, p. 2).

Em obras nas quais compositores buscam controle sobre o material composicional, diferentemente do que se observa em composições em que predominam elementos de aleatoriedade, aspectos como ritmo, progressões harmônicas, textura e timbre são associados, com o objetivo de gerar eventos musicais que atuam entre si em níveis hierarquicamente organizados (BERRY, 1987, p. 4). Essa relação entre eventos musicais se dá por meio de processos em que ocorrem aumento ou diminuição de intensidade, em uma sequência contínua de fatos que geram, também, sensações análogas (BERRY, 1987, p. 4). Na música, estariam contidos processos universais, revelados em declarações que descrevem essas sensações análogas, como "a música, a frase, o movimento, etc., está acabando", "a música está indo para um ápice de intensidade", "a música não está indo para lugar nenhum; alguma coisa está por acontecer em breve" (BERRY, 1987, p. 4). Essas declarações referem-se às três possíveis funções expressivas, que sucessões de eventos podem assumir em música:

aumento de intensidade, diminuição de intensidade e não mudança de grau de intensidade (BERRY, 1987, p. 7).

A sensação de maior ou menor grau de intensidade é produzida por mecanismos contidos no texto musical, configurando estruturas musicais, que podem ser definidas como "a formatação do tempo e 'espaço' que se evidencia em linhas de aumento, declínio e *stásis* hierarquicamente ordenadas" (BERRY, 1987, p. 5). Para que haja a sensação de uma linha de incremento, decréscimo ou *stásis*¹⁰, é necessário que haja algum planejamento da gradação entre eventos, de maneira que cada evento seja assimilado como mais ou menos conectado a outras estruturas de uma obra. Sem essa gradação, um evento pode ser apreendido como algo isolado, sem conexão aparente com o restante da composição.¹¹ Portanto, além do aspecto maior ou menor intensidade, há "graus de acréscimo e decréscimo de linha de intensidade - em ritmos diferenciados de alteração [sucessão] de elementos" (BERRY, 1987, p. 8). Esses graus de aumento ou diminuição de intensidade estão associados à elaboração de uma estruturação com maior ou menor grau de linearidade¹².

¹⁰ Como consta no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) na entrada "estasi-", o termo "*stásis*" tem origem no grego (com o sentido de "ação de pôr em pé, estabilidade, fixidez"); do século XIX em diante, ocorre com a acepção de "suspensão ou parada do desenvolvimento". Berry (1987, p. 7) emprega o termo "*stásis*" em música com o sentido de um estado em que não se verificam mudanças no grau de intensidade.

¹¹ É importante notar que esse pode, não obstante, ser o objetivo do compositor, ao criar propositalmente sensação de não linearidade, a qual, porém, por força de repetição desse padrão no tempo, passará a imprimir a sensação de monotonia. Essa sensação, por sua vez, poderá configurar a sensação de que se está preparando algo, de que novos eventos ocorrerão em breve, transformando-se, assim, a sensação de monotonia em sensação de suspense. Sobre "linearidade" e "não linearidade", cf. nota 12.

¹² Para Kramer (1988, p. 453) linearidade em música é um "princípio de composição e de escuta no qual eventos são entendidos como desenvolvimentos ou consequências de eventos anteriores". Assim, linearidade "está relacionada ao encadeamento de sucessos. Não linearidade, por outro lado, atua de forma não encadeada. É a determinação de algumas características da música em conformidade com consequentes que surgem de princípios ou tendências que governam uma obra ou seção inteira" (KRAMER, 1988, p. 20). Praticamente toda música utiliza a combinação de linearidade com não linearidade, que são meios fundamentais para a estruturação do aspecto temporal em música. Tanto linearidade como não linearidade cumprem função estrutural em uma obra e constroem expectativas no ouvinte, não sendo a segunda, assim, mera ausência da primeira. Um exemplo de linearidade é verificado na experiência, por parte de um ouvinte habituado com a audição de música tonal, da percepção de direções no aspecto melódico, harmônico ou rítmico. Não linearidade não deve ser confundida com descontinuidade, já que esse elemento pode atuar tanto em eventos lineares como não lineares (KRAMER, 1988, p. 20-32).

Para Berry (1987, p. 10-11), os processos que geram aumento de intensidade se fazem por meio de eventos como:

a) relacionados com o aspecto metro: ocorrência de unidades de tempo cada vez menores, assimetria e flutuação (inconstância) de padrões métricos, aumento evidente da frequência de acentos, aceleração de pulsação, entre outros;

b) relacionados com o aspecto textura: maior diversidade e conflito interlinear, aumento de densidade, campo espacial mais amplo, entre outros;

c) relacionados aos aspectos timbre e dinâmica: aumento de intensidade de dinâmica, uso de registros mais agudos, articulação mais percussiva, acentuação mais marcada, entre outros;

d) relacionados ao aspecto tonalidade (ou a elementos que se refiram a aspectos tonais): distanciamento do centro tonal, dissonância, maior emprego de sequências cromáticas, entre outros.

1.2 DEFINIÇÃO DO MATERIAL MUSICAL BÁSICO

Como mencionado, no início do processo composicional, Borges-Cunha também busca a definição do material musical básico que empregará durante o processo criativo do Concerto. O compositor procura delimitar as múltiplas possibilidades de manipulação do material sonoro, a partir da adoção de procedimentos que contribuam para a sistematização de estruturas, tanto em nível macro, na organização da estruturação formal, como em nível micro, na ordenação dos aspectos altura e ritmo.¹³

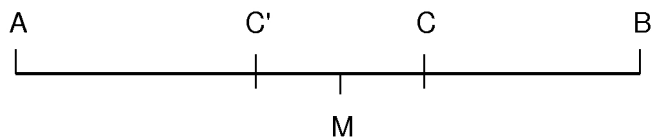
¹³ Este capítulo se detém nos aspectos da estruturação formal. O compositor, a fim de delimitar o emprego de material em nível micro, no que concerne a: a) aspectos rítmicos, baseou-se em matrizes originadas de permutações dos números da sequência de Fibonacci, por meio do que ele denomina "ciclos rítmicos"; b) aspectos melódicos, apoiou-se em leituras variadas de uma matriz

Com o objetivo de ajudar no entendimento da aplicação de certos critérios organizacionais usados pelo compositor, acreditamos que, antes de seguirmos o curso desta investigação, alguns aspectos relacionados à razão áurea e à série de Fibonacci merecem ser explanados. Após essa exposição, seguem considerações sobre a organização do material empregado, no que se refere à estruturação formal, já que essa abordagem se mostrou mais profícua para a obtenção de dados que deram sustentação a aspectos interpretativos. Acreditamos que, como se procurou evidenciar acima, a atenção voltada para aspectos estruturais que indicam tendências de maior ou menor intensidade em meio ao discurso musical é um procedimento que leva a maior riqueza de informações relacionadas a aspectos expressivos.

1.2.1 Razão áurea

Dado um segmento de reta qualquer, diz-se que ele é dividido em razão áurea quando essa divisão determina dois novos segmentos, de maneira que a razão entre o novo segmento maior e o novo segmento menor seja igual à razão entre o segmento de reta que foi dividido e o novo segmento maior (Fig. 1.1).

dodecafônica (procedimento adotado, por meio da mesma matriz, em obras como *Logos*, *Ancient Rhythm*, *Pomander* e *WA*). É da maior importância frisar que essas matrizes, tanto no que concerne à estruturação do material rítmico como do melódico, são empregadas de forma a predominar a liberdade na manipulação dos dados. Nas palavras do compositor, os "ciclos rítmicos" o "auxiliam nas decisões locais" e a matriz dodecafônica "revela a potencialidade dos intervalos" (BORGES-CUNHA, 2009b). São meios utilizados como ponto de partida para tomadas de decisão, não devendo ser entendidos como um sistema propriamente dito. Cf. BORGES-CUNHA, 1995, p.12-21 e BORGES-CUNHA, 2009b.



$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} \quad \text{ou} \quad \frac{AB}{C'B} = \frac{C'B}{AC'}$$

Figura 1.1: Segmento A_B dividido em razão áurea.

Nos pontos C e C' (ver Figura acima) ocorrem as duas possibilidades de divisão em razão áurea do segmento A_B¹⁴. O maior dos segmentos, obtido pela divisão em razão áurea, A_C (ou C'_B), também é chamado de segmento áureo. Por questões de ordem prática, nesta investigação denominamos o ponto C, que está à direita de M (ponto médio de A_B), "razão áurea positiva" de A_B, e o ponto C', que está à esquerda de M, "razão áurea negativa" de A_B.¹⁵

Razão áurea, seção áurea, número áureo, entre outras maneiras com que é conhecida, é uma proporção estudada desde antes de Euclides, o primeiro a registrar uma definição do que ele denominou "razão média e extrema" (LIVIO, 2006, p. 13-14). Uma entre as várias características da razão áurea que exerce fascínio desde a antiguidade relaciona-se a sua solução numérica e a suas inúmeras propriedades algébricas.

Para o cálculo de sua solução numérica, toma-se o segmento A_B como uma unidade de comprimento (Fig. 1.2).

¹⁴ A partir desse ponto, adotaremos, para efeito de clareza, o sinal "_" entre as letras maiúsculas para determinar segmentos. Daí, segmentos A_B, H_I, C_B, etc.

¹⁵ Assim, também para efeito de praticidade, empregaremos, em substituição à expressão "ponto onde ocorre divisão em razão áurea", simplesmente "razão áurea". O uso dos termos "positivo" e "negativo" se baseia em terminologia empregada por Lendvai (*apud* BORGES-CUNHA, 1995, p. 4).

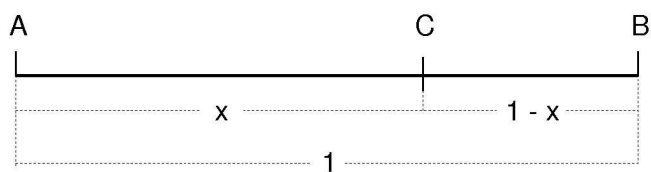


Figura 1.2: Segmento A_B tomado como unidade.

Se $A_B = 1$, $A_C = x$ e $C_B = 1 - x$, temos:

$$1 / x = x / (1 - x)$$

A solução algébrica para essa equação segue os seguintes passos:

$$1 (1 - x) = x \cdot x$$

$$x^2 = 1 - x$$

$$x^2 + x - 1 = 0$$

Aplicando a fórmula de Bhaskara¹⁶, chega-se a duas possibilidades:

$$x = (-1 + \sqrt{5}) : 2$$

ou

$$x = (-1 - \sqrt{5}) : 2$$

Não se levando em conta a raiz negativa,

$$x = 0,618039887...$$

¹⁶ $x = [-b \pm \sqrt{(b^2 - 4ac)}] : 2a$

Como a divisão procurada é $1 : x$, tem-se:

$$1 / x = 1 / 0,618039887... = 1,618039887... = \text{Fi } (\Phi)$$

O número encontrado, conhecido como Fi ,¹⁷ é um número irracional¹⁸. Como resultado dessa constatação, a determinação do ponto C, e, por conseguinte, dos segmentos A_C e C_B (Fig. 1.1), será sempre uma aproximação.

Uma sequência numérica conhecida como sequência de Fibonacci¹⁹ está relacionada a Fi e à razão áurea. É uma sequência recursiva²⁰, cuja formação é expressa por meio da seguinte fórmula: $F(n) + F(n+1) = F(n+2)$. Nessa fórmula, o primeiro termo da série é $F(1)$, o segundo $F(2)$, o enésimo $F(n)$ e assim por diante. Assim, tomando-se dois números como os primeiros termos da sequência, $F(n)$ e $F(n+1)$, o terceiro termo, $F(n+2)$, será o resultado da soma dos dois anteriores. A sequência de Fibonacci é gerada quando são utilizados 0 e 1 como os dois primeiros termos, de forma que: o primeiro termo é 0; o segundo é 1; o terceiro termo, por conseguinte, é novamente 1 (isto é, a soma de $0 + 1$); o quarto termo é 2 (resultado da soma de $1 + 1$); e assim por diante, formando a seguinte sequência: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1.597, 2.584...

Ao dividir o segundo termo pelo primeiro, o terceiro pelo segundo, o quarto pelo terceiro, etc. (Fig. 1.3, segunda coluna), encontram-se os seguintes resultados, calculados até a oitava casa decimal:

¹⁷ Fi , Φ ou ϕ : nome dado à solução numérica da razão áurea no início do século XX pelo matemático americano Mark Barr. É a primeira letra grega de Fídias (490 a 430 ac), escultor grego, que, sustentava-se, fazia uso frequente das propriedades da razão áurea em suas obras (LIVIO, 2006, p. 16).

¹⁸ Número irracional é aquele que não pode ser obtido pela divisão de dois números inteiros e que, quando expresso sob a forma de fração decimal, resulta em um número fracionário com uma quantidade infinita de “casas” decimais (DA-RIN, 2007).

¹⁹ O nome dessa sequência se refere a seu descobridor, o matemático italiano Leonardo de Pisa (também conhecido como Fibonacci), provavelmente nascido em 1170 e falecido em 1250 (LIVIO, 2006, p. 112).

²⁰ Sequência recursiva é aquela em que a relação entre os termos sucessivos pode ser expressa por uma fórmula matemática (LIVIO, 2006, p. 117).

0		
1		
1	1,00000000	< Φ
2	2,00000000	> Φ
3	1,50000000	< Φ
5	1,66666667	> Φ
8	1,60000000	< Φ
13	1,62500000	> Φ
21	1,61538462	< Φ
34	1,61904762	> Φ
55	1,61764706	< Φ
89	1,61818182	> Φ
144	1,61797753	< Φ
233	1,61805556	> Φ
377	1,61802575	< Φ
610	1,61803714	> Φ
987	1,61803279	< Φ
1.597	1,61803445	> Φ
2.584	1,61803381	< Φ
4.181	1,61803406	> Φ
etc.	etc.	etc.

Figura 1.3: À esquerda, a sequência de Fibonacci; ao centro, a divisão entre um termo e seu anterior; à direita, verificação de variação, ora para um valor maior, ora para um valor menor que Φ .

Quanto mais se progride nessa série de divisões, mais os resultados se aproximam de Φ , oscilando ora com uma aproximação para mais, ora uma aproximação para menos (Fig. 1.3, coluna da direita). O que equivale a constatar, que, quanto mais se avança na sequência de Fibonacci, mais próximo será o valor da divisão entre dois termos sucessivos da solução numérica da razão áurea.

O atributo que talvez mais atraia a atenção de estudiosos, e mais ajude a conferir uma aura divina às propriedades da sequência de Fibonacci (e, conseqüentemente, da razão áurea) seja sua manifestação nos mais variados fenômenos da natureza, como em padrões de crescimento de vegetais e animais, na forma espiral de certas galáxias, no trajeto do voo de pássaros, havendo estudos que a relacionam ainda ao comportamento de patologias e até a modelos de comportamento humano.²¹

²¹ Cf. LIVIO, 2006, p.129-145 e KRAMER, 1988, p. 305. Para mais informações a esse respeito, a publicação *Fibonacci Quartely* (desde 1963 publicada pela *Fibonacci Association*) é voltada

Naturalmente, estudiosos também se debruçaram na tentativa de demonstrar a existência dessas relações matemáticas na música, além de procurarem demonstrar seu uso intencional por compositores do passado.²² A esse respeito, Kramer (1988, p. 306) faz a seguinte consideração:

Algumas dessas investigações são fascinantes e provocativas. Algumas, entretanto, são prejudicadas por um misticismo ou fanatismo que envolve os números de Fibonacci. Se alguém se propuser a descobrir durações associadas à sequência de Fibonacci, depois de certo tempo, com suficiente engenhosidade no arranjo das informações, provavelmente conseguirá. A questão crucial diz respeito à relevância musical dessas proporções.

A partir da metade do século XX, vários compositores, como Stockhausen e Nono, usaram deliberadamente a sequência de Fibonacci para gerar razões áureas.²³ Apesar de as motivações, por vezes terem sido derivadas de pura obsessão por números ou de deslumbramento causado por fantasias que giram em torno de sua ubiquidade, a sequência de Fibonacci, de fato, demonstrou ter propriedades que podem ser eficientemente usadas na música, tendo levado a resultados considerados satisfatórios por diversos compositores (KRAMER, 1988, p. 312).

Segundo Borges-Cunha (1995, p. 6), a aplicação da sequência de Fibonacci permite que sistemas composicionais combinem equilíbrio formal, ordem e flexibilidade. Isso se daria devido a características da sequência de Fibonacci, como:

a) ser relacionada diretamente com a razão áurea, podendo, porém, ser mais facilmente empregada como um meio para trabalhar com a

inteiramente a questões relacionadas à sequência de Fibonacci. Cf. sítio da *Fibonacci Association*, em: www.mscs.dal.ca/Fibonacci.

²² Estudos conhecidos sobre esse assunto são os de Ernő Lendvai (sobre Bartók) e Roy Howat (sobre Debussy). Cf. KRAMER, 1988, p. 306-310.

²³ Cf. KRAMER, 1988, p. 312 -317.

incomensurabilidade de sua solução numérica, de maneira que não seja necessário conhecimento matemático profundo;

b) apresentar o que poderia ser chamado de "crescimento naturalmente organizado"²⁴, por oferecer propriedade aditiva e ser a única sequência numérica relacionada com a razão áurea;

c) conter tanto aspectos de previsibilidade como de irregularidade. A sequência de Fibonacci pode gerar os atributos de simetria da razão áurea, ao mesmo tempo em que produz com facilidade elementos de irregularidade, já que dois termos seguidos dessa sucessão não possuem divisor comum que não "1", além de apresentar um padrão de crescimento que causa surpresa.

Na história da arte, a razão áurea foi considerada a maneira mais elegante e harmoniosa de dividir uma reta e criar proporções, sendo suas propriedades decantadas por pintores, arquitetos, escultores, por artistas enfim, de áreas do fazer artístico que trabalham com a dimensão espacial, diferentemente da música, que atua com aspectos ligados à sucessão de eventos no tempo (isto é, em dimensão temporal). A questão que se coloca é se, na música, as propriedades da razão áurea desempenhariam papel efetivo na obtenção de resultados estéticos similares àqueles que propaladamente resultam de sua atuação no âmbito espacial. Borges-Cunha (1995, p. 3), ao definir razão áurea, diz que ela "ocorre quando se divide uma distância ou tempo musical [grifo nosso] de maneira que a proporção entre o todo e a maior parte corresponde à proporção entre a maior parte e a menor", demonstrando claramente sua posição em relação a essa questão.

²⁴ Do original em inglês, "*natural organic growth*".

1.2.2 Mapas temporais

No que concerne à estruturação formal do Concerto para Viola e Orquestra, o compositor realiza um planejamento a partir de um "mapa temporal", que tem por finalidade determinar as divisões e subdivisões da obra (BORGES-CUNHA, 2008). O fluxo do tempo, para efeito de elaboração desse mapa, é medido em UT, unidade(s) de tempo, cada UT correspondendo a uma semínima. Por exemplo, em uma sequência de compassos como 3/4 - 3/4 - 5/4 - 2/4 encontram-se 13 UT. Dessa forma, a partir de uma linha do tempo que representa a duração total da obra, são estabelecidas divisões dessa linha imaginária, determinadas basicamente por pontos em que ocorrem razões áureas.

As divisões e subdivisões da obra originadas das razões áureas delimitam segmentos, que podem constituir um movimento, uma seção, uma parte ou um trecho, partindo do segmento maior para o menor. Essas frações da composição podem também ser entendidas como "áreas de comportamento", expressão que o autor usa para se referir a segmentos de extensão variável, que atuam como molduras internas e delimitam conteúdo musical passível de ser apreendido como uma unidade (BORGES-CUNHA, informação verbal). Termo mais abrangente que segmento, setor, seção, etc., área de comportamento remete a uma maneira especial de dirigir a atenção a um evento musical, talvez mais adequada quando o enfoque é seu conteúdo expressivo, algo que coaduna com as convicções estéticas do compositor.

É oportuno lembrar que o uso da seção áurea e a série de Fibonacci no processo de criação da obra é somente um meio para tecer uma esquematização que forneça suporte ao ato de compor. Segundo o compositor:

[...] mais do que simplesmente ser fiel a sistemas composicionais, minha intenção foi criar expressão artística por meio de experiência sonora, e buscar profundidade emocional. Não há esquemas pré-composicionais rigorosos nesta obra. A principal função dos sistemas e métodos foi estimular minha imaginação composicional e sugerir

possibilidades, as quais, de outra forma, não seriam concebidas (BORGES-CUNHA, 1995, p. 1).²⁵

Mais uma vez, o compositor adota posturas aparentemente antagônicas, aliando rigor na construção de um esquema composicional à flexibilidade no uso desse mesmo sistema, como um meio para fomentar o surgimento de novas combinações de ideias. O uso de material originado de cálculos matemáticos não leva, portanto, à rigidez de pensamento. Ao contrário, várias decisões tomadas pelo compositor fogem do que poderia ser taxado de emprego estrito dos critérios adotados. A principal preocupação de Borges-Cunha em todas as fases do processo de criação de uma obra é a obtenção de resultados expressivos.

1.3 ESTRUTURAÇÃO FORMAL E CARACTERIZAÇÃO DE ÁREAS DE COMPORTAMENTO

1.3.1 A grande forma

O Concerto é dividido em dois movimentos.²⁶ Na Figura 1.4 (gráfico superior), está representado o mapa temporal que serviu de modelo para Borges-Cunha iniciar a organização do aspecto forma. Seguindo padrões determinados pela razão áurea, nesse modelo inicial, a divisão principal do concerto (indicada pela letra C) ocorreria na razão áurea de toda a obra (A_B). O segmento A_B conteria 1.597 UT, e o ponto C seria encontrado no final da sucessão de 987 semínimas (isto é, 987 UT, observando-se que 987 é o termo anterior a 1.597 na sequência de Fibonacci). O segmento A_C corresponderia ao primeiro movimento, e o segmento C_B, ao segundo. Em processo similar, observa-se outra divisão,

²⁵ Essa citação se refere especificamente ao trabalho de planejamento de composição em Pedra Mística, similar ao realizado no Concerto para Viola e Orquestra, quanto ao uso da sequência de Fibonacci na organização de elementos da estruturação formal.

²⁶ Nesta investigação, as divisões da obra são denominadas movimentos. A primeira subdivisão do concerto, ou divisão dos movimentos, é denominada seção, cujas frações são partes, que podem ser ainda divididas em trechos.

indicada pela letra D (377 UT de C_B), que determina o segmento D_B. O segmento D_B, segundo o compositor, poderia ser entendido como uma coda, tendo sido idealizado, inicialmente, como um terceiro movimento.²⁷

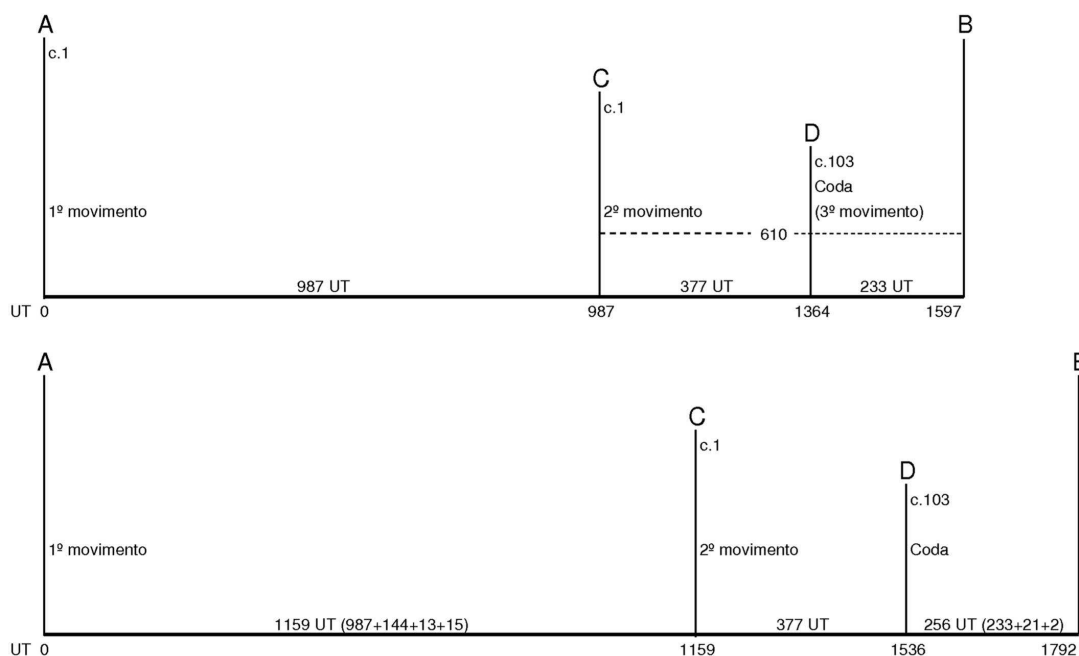


Figura 1.4: Estruturação formal do Concerto para Viola e Orquestra; plano inicial (acima) e resultado final.²⁸

Como mencionado, trata-se de um plano que existe em um nível ideal, cujas proporções exatas sofreram alterações (acréscimos) representadas pelo gráfico na Figura 1.4 (gráfico inferior).²⁹ São desvios dos cálculos inicialmente sugeridos pelas proporções áureas, readequações da sistematização da qual o

²⁷ Nesta investigação, a coda (D_B) será considerada uma seção do segundo movimento, isto é, uma subdivisão do Concerto.

²⁸ A concepção dos esquemas que representam a estruturação formal de seções e movimentos baseia-se em modelo empregado pelo compositor (cf. BORGES-CUNHA, 1995, p. 8).

²⁹ Nesta investigação, todo segmento observado é delimitado por pontos denominados A e B, sendo a principal seção áurea desse segmento denominada ponto C, e as divisões seguintes denominadas D, E, F, etc. Assim, o primeiro compasso do segundo movimento, ponto C na Figura 1.4, será representado como ponto A na Figura 1.32 (esquema que representa a estruturação formal do segundo movimento; cf. p. 69).

compositor partiu, realizadas por necessidades expressivas que surgiram no decurso de criação da obra.

1.3.2 Primeiro movimento

O primeiro movimento contém seis seções:

a) primeira seção (introdução): compassos 1 a 66, correspondendo a 246 UT;

b) segunda seção (primeiro grande *tutti*): compassos 67 a 105, correspondendo a 144 UT;

c) terceira seção (solista com orquestra): compassos 106 a 178, correspondendo a 233 UT;

d) quarta seção (alternância entre solista e orquestra): compassos 179 a 220, correspondendo a 144 UT;

e) quinta seção (cadência) compassos 221 a 299, correspondendo a 248 UT;

f) sexta seção (segundo grande *tutti*): compassos 300 a 339, correspondendo a 144 UT.

Para a organização formal do primeiro movimento, Borges-Cunha partiu de um mapa temporal, em que a primeira seção teria 89 UT (Fig. 1.5, gráfico superior). Por motivos que serão explanados abaixo, Borges-Cunha prolongou esse segmento por mais 144 UT, além de mais um acréscimo de 13 UT. O prolongamento de 157 UT (144 UT + 13 UT), para efeito de cálculos de

proporções, leva a um desvio significativo que divide o movimento em três segmentos (A_D, D_C e C_B) quase iguais em extensão (Fig. 1.5, gráfico inferior).

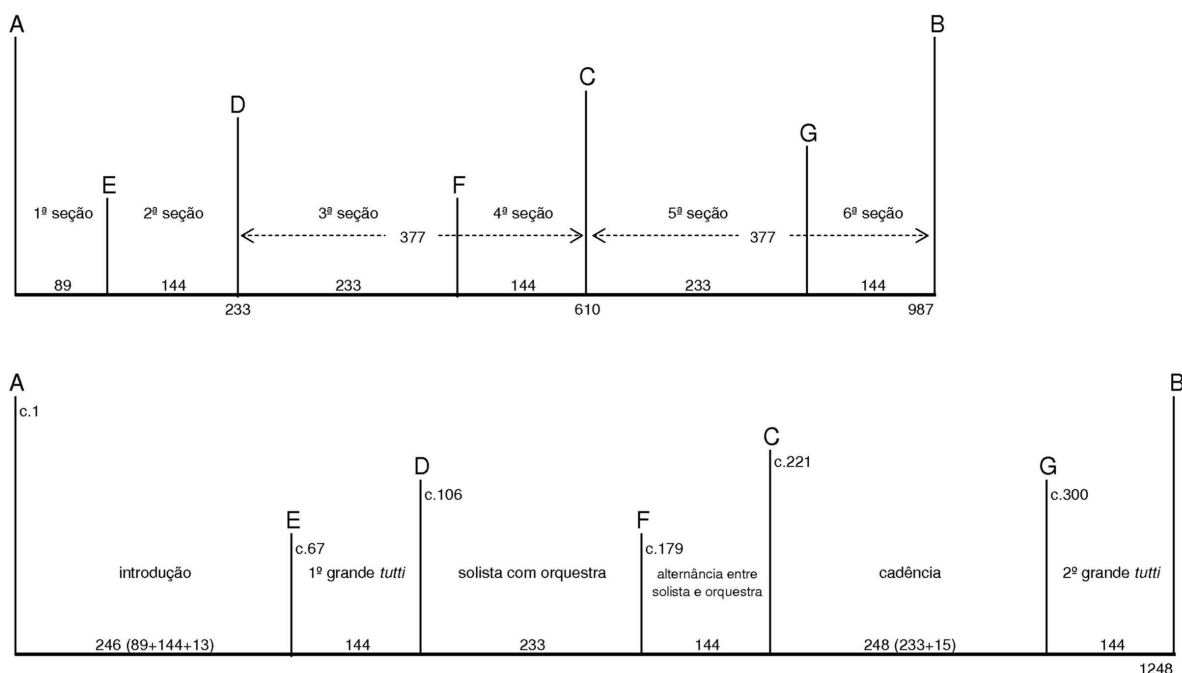


Figura 1.5: Estruturação formal do 1º mov.; plano inicial (acima) e resultado final.

Colabora para o entendimento da estruturação formal atentar para as proporções do projeto original, que, ao refletirem uma hierarquia entre eventos preestabelecida pelo compositor, determinam uma escala de importância que continua a exercer funções estruturais na formatação dramática da obra. As citadas mudanças no número de UT tiveram como propósito enfatizar eventos expressivos pontuados pelas proporções áureas do projeto inicial.

As seções do primeiro movimento correspondem a áreas de comportamento claramente delimitadas, que são preenchidas por texturas historicamente consolidadas e comumente associadas ao gênero concerto para solista e orquestra. Encontram-se emoldurados segmentos, que correspondem a

tutti, instrumento solista com orquestra e instrumento solista sem acompanhamento. Além disso, outros aspectos, relacionados ao aspecto sonoridade³⁰, mais especificamente a timbre e textura, contribuem para evidenciar a delimitação das áreas de comportamento.

Cada seção é dividida em partes. A partir desse grau de aprofundamento de observação da estruturação da obra, verificam-se eventos marcantes relacionados a pontos que coincidem com razões áureas, porém não mais necessariamente por meio de mudança clara de área de comportamento. São, por vezes, eventos pontuais, derivados de manipulação mais sutil do material sonoro, mas que também exercem, contudo, função tanto estrutural como expressiva. O entendimento de que ocorre uma área de comportamento ou um ponto que reflita uma divisão dentro dos padrões da razão áurea pode ser resultado, a partir dessa etapa, de uma interpretação calcada mais fortemente em uma visão particular do autor desta investigação.

1.3.2.1 Primeira seção do primeiro movimento (introdução)

A primeira seção do primeiro movimento possui uma escrita em que predomina a independência da voz da viola solista, a que se soma uma atividade reduzida dos instrumentos da orquestra. Trata-se de uma introdução, em que a atmosfera é similar à de uma cadência. Uma coleção restrita de comentários da orquestra atua como suporte para o solista, pontuando trechos da estruturação formal, por meio de intervenções pouco densas (no que tange ao aspecto textura), e preenchendo áreas de comportamento com matizes sonoros fugazes. É na voz da viola que se observam contrastes mais significativos.³¹

As divisões verificadas nessa seção seguem basicamente os padrões da razão áurea. É a seção em que mais áreas de comportamento são

³⁰ Para delimitação do termo sonoridade, ver cap. 4.

³¹ Na primeira audição do Concerto (na qual foi empregada a versão VI), a introdução foi realizada pela viola solista, sem acompanhamento. Após ouvir os resultados da estreia, o compositor sentiu necessidade de acrescentar o acompanhamento da orquestra (inclusão verificada na versão X).

estabelecidas em todo o Concerto. As razões áureas ocorrem concomitantemente com eventos de evidente significado expressivo e formam partes que se manifestam claramente como áreas de comportamento. Nesse segmento, que inicia o Concerto, o pensamento composicional de Borges-Cunha transparece de maneira inequívoca e com riqueza de detalhes. Por esse motivo, para efeito de melhor entendimento do processo de criação do compositor, acreditamos que essa seção mereça atenção mais detida nos eventos relacionados às razões áureas.

A primeira seção do primeiro movimento corresponde a 246 UT, ou, como esclarece o compositor, 233 UT mais um segmento de 13 UT (Fig. 1.6). Se fossem utilizados os padrões da razão áurea de modo estrito, de maneira que o ponto C (em UT 144)³² correspondesse à razão áurea de A_B, seria necessário que a primeira seção não ultrapassasse 233 UT em extensão. Porém, com o objetivo de realizar adequações no conteúdo expressivo da transição para a seção seguinte, o compositor adicionou 13 UT ao final dessa seção, um acréscimo que ele denomina "resíduo", para efeito de análise (BORGES-CUNHA, 2008). Uma das conotações possíveis de "resíduo" é de algo que sobra após separação daquilo que é essencial. Esse segmento, porém, integra o conteúdo expressivo da seção, ao atuar no processo de conexão à próxima seção, sendo, portanto, denominado resíduo somente por resistir a uma análise estrutural estrita. Na Figura a seguir, observa-se a primeira seção do primeiro movimento com suas respectivas partes:

³² Para efeito de praticidade, emprega-se a expressão "em UT 144" com o sentido de "quando o trecho em questão perfaz 144 UT".

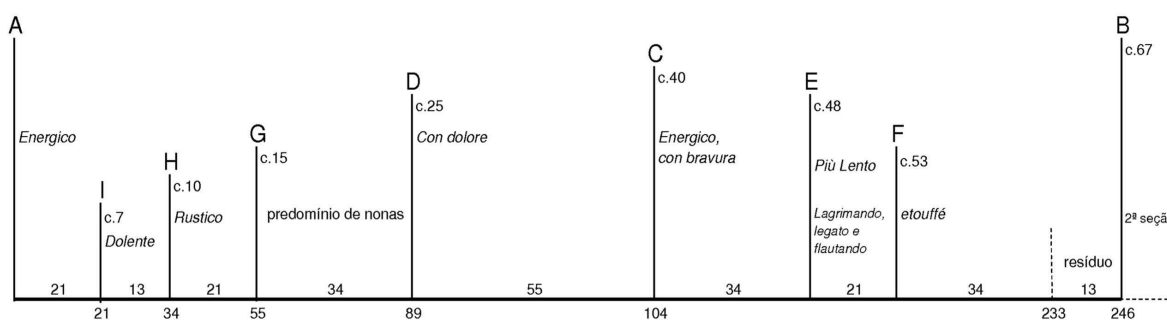


Figura 1.6: Estruturação formal da 1ª seção do 1º mov.

Na parte A_I, primeiros seis compassos do Concerto, é exposto gestual³³ fragmentado, com riqueza de pausas e fermatas (Fig. 1.7). Os registros utilizados na voz da viola solista são o médio e o grave, em uma escrita com várias indicações de dinâmica, que se modificam rapidamente do piano ao fortíssimo (além de variarem também subitamente nos compassos 4 e 5), fato que colabora para imprimir a ideia de fragmentação. A percussão também contribui para construir uma atmosfera de pouca definição rítmica, por meio de acentos deslocados em relação à voz da viola solista.

³³ A respeito do termo gesto e suas derivações, ver cap. 3.

A A_I

♩=48
Tam tam
misterioso

Perc. *ppp* *p* *pp*

Perc. Bass Drum *mf*

♩=48
Energico

Vla. solo *f* *sf* *p* *f* *sf*

Figura 1.7: 1ª mov., c. 1-3.³⁴

A parte I_H configura nova área de comportamento (Fig. 1.8). Alguns fatores causam contraste com o segmento anterior, por exemplo: a) a indicação "*Dolente*", que coincide com o ponto I e se contrapõe ao caráter indicado por "*Energico*" (c. 1, parte A_I); b) articulação legato; c) dinâmica em âmbito de piano a *mezzo forte*; d) a indicação "*Rall.*", no compasso 8. Esses elementos afluem, na voz da viola solista, para uma quinta justa, em movimento que causa sensação de repouso na última colcheia do compasso 9. O solista é apoiado³⁵ pela clarineta e pelo fagote.

³⁴ Todos os exemplos musicais deste capítulo provêm da fonte X (na introdução desta investigação consta lista das fontes utilizadas). A orquestra é composta de cordas (contrabaixos, violoncelos, violas e violinos), piano, percussão (tímpanos, marimba, vibrafone, *glockenspiel*, bumbo, *woodblock*, prato suspenso e tam-tam), trombone, trompete em dó, trompa em fá, fagote, clarineta em sib (ou clarineta baixo), oboé e flauta (ou *piccolo*). Nos exemplos musicais desta investigação, as vozes da clarineta e da trompa estão escritas em dó.

³⁵ O compositor utiliza o termo "apoio", referindo-se à passagem de acompanhamento escrita em uníssono com a voz do instrumento solista.

Figura 1.8: 1ª mov., c. 6-10.

A sensação de repouso é obtida por alusão à tonalidade, resultado de uma dissonância (o trítono si - fá) que empresta a sensação de *appoggiatura* no último tempo do compasso 9, e tem como resolução (seguindo o uso de vocabulário ligado à harmonia tonal) o intervalo de quinta justa. Já antes, nos compassos 6 a 8, observa-se a construção de um ambiente que remete à tonalidade, por meio do emprego de quintas e terças. As notas lá, antes de sol#, desempenham função que lembra a de nota estranha na harmonia tonal, em uma relação de sexto para quinto grau ($6^{\circ}-5^{\circ}$). Afora possíveis referências tonais, a confluência em direção a uma quinta justa tem conotações especiais para o compositor, que associa o timbre desse intervalo a significados extramusicais, como a ideia de ordem ou o sentimento de paz (BORGES-CUNHA, informação verbal).

No compasso 6 (Figura 1.8), o referido material com potencial para desempenhar função tonal é empregado antes de ser iniciada a nova parte. O deslocamento de eventos (antecipados ou postergados) para áreas de comportamento, nas quais não se inseririam por diversidade de potencial expressivo, é um recurso cujo emprego resulta, acreditamos, na atenuação da percepção de mudança de região de comportamento, colaborando para realizar uma elisão de segmentos da estruturação formal.

Em relação ao aspecto textura, na parte I_H, são acrescentados clarineta, trompa e fagote, os quais compõem uma sonoridade que resulta em pouca intensidade, por: a) ser a textura pouco densa;³⁶ b) não se configurarem vozes que sobressaíam por sua independência,³⁷ já que, essencialmente, desempenham o papel de dobrar notas da viola solista; c) ocorrer indicação de dinâmica pianíssimo.

Antes de seguir com observações sobre a próxima parte (H_G), acreditamos ser importante uma observação a respeito do uso de palavras como *appoggiatura*, resolução, dissonância, entre outras, que Borges-Cunha não empregaria para descrever sua própria produção, uma vez que são termos associados fortemente a atributos de uma tradição que se desenvolveu até o Romantismo musical e suas derivações, tradição na qual seu ideário estético não está enraizado.

No Concerto, encontram-se elementos que remetem a ambientes tonais, em um traço de estilo novo no conjunto na produção de Borges-Cunha.³⁸ Porém, a presença desses elementos não é consequência da adoção sistemática de modelos composicionais da tradição, mas sim o resultado de um deixar-se

³⁶ Para Berry (1987, p. 185), densidade é um aspecto quantitativo do elemento textura. Refere-se ao número de ocorrência de eventos, assim como à compressão desses eventos em um dado espaço intervalar. Densidade textural relaciona-se a outros aspectos como timbre e dinâmica, em combinações que levam a maior ou menor grau de intensidade. Por exemplo, um grau elevado de dinâmica aumenta o efeito de compressão intervalar, gerando maior intensidade.

³⁷ O grau de interdependência ou independência de linhas simultâneas é um aspecto qualitativo do elemento textura, o qual gera, respectivamente, menor ou maior grau de intensidade (BERRY, 1987, p. 185).

³⁸ Dentro da produção de Borges-Cunha, referências à tonalidade são uma característica específica do Concerto para Viola e Orquestra.

influenciar pelo repertório de eventos sonoros, do qual faz parte a tonalidade. Para Borges-Cunha (2006), a relação do artista com seu meio é uma questão de importância em reflexões de natureza estética:

O conjunto de condições circundantes afeta e influencia nossa existência, nosso desenvolvimento e nossos sentimentos. [...] Um verdadeiro artista reage a seu meio [...], superando, sobrepujando ou contestando o ambiente cultural que o cerca. Porém, superar ou contestar o conjunto de condições circundantes são, na verdade, influência desse meio. Como nosso meio está em constante mudança, estamos continuamente nos confrontando com novas experiências [...],

como deixar que fatores tonicizantes³⁹ influenciem sua escrita.

Questões concernentes à ocorrência de referência tonal em obras, nas quais a harmonia tradicional não é utilizada como material composicional básico, são impregnadas de subjetividade,⁴⁰ baseando-se, como nesta investigação, muitas vezes em sensações que surgiram durante o ato de executar o concerto. Certas associações com o mundo da tonalidade se deram, por assim dizer, com a viola na mão, razão pela qual é possível que parte delas tenha se originado de condicionamento surgido pela ênfase no repertório tonal com o qual instrumentistas de cordas lidam durante sua formação. Borges-Cunha não se opôs a descrições de ambiente tonal por parte do intérprete, desde que esse ambiente tivesse sido sentido como tal.

Uma abordagem mais interessante, talvez, que se ater ao questionamento da ocorrência ou não de referências tonais em determinada passagem ou obra, seria imaginar que essas referências estão constantemente presentes, acontecendo, porém, gradações, que vão de uma quase ausência de elementos tonais, como em obras ditas atonais, à presença marcante desses elementos, em obras nas quais a harmonia tonal predomina como principal elemento para a consolidação da estruturação formal. Acreditamos que essa noção coaduna com a posição de Berry (1987, p. 103), que afirma: "Nós

³⁹ Para Berry (1987, p. 29), fatores tonicizantes (do original em inglês, *tonicizing factors*) são aqueles que dão sustentação ao surgimento de centro tonal.

⁴⁰ Cf. BERRY, 1987, p. 28.

rejeitamos qualquer afirmação ou inferência de que harmonia, definida de modo apropriado e abrangente, seja fortuita ou irrelevante, exceto em certas situações de aleatoriedade". Para descrever ambientes tonais, elementos quase tonais, alusões à tonalidade e outras formas de se referir à presença, por menor que seja, do aspecto tonalidade, é necessário o uso de palavras ligadas a esse universo. Por isso, entendemos ser pertinente o uso de expressões como "nota estranha", "sobreposição de terças", "função de dominante", etc., apesar de a harmonia tonal não exercer papel estrutural preponderante na obra investigada.

O contraste observado acima, entre os segmentos A_I e I_H, é um primeiro exemplo de como Borges-Cunha elabora matizes sonoros em um âmbito reduzido (nesse caso, nove compassos), dentro de áreas emolduradas por elementos derivados da razão áurea (Fig. 1.8). A atmosfera que predomina no fim da parte I_H é subitamente alterada no compasso 10 (ponto H, razão áurea de A_G), quando o compositor indica "*Rustico*" e fortíssimo, a que se soma marcante dissonância, causada por um intervalo de oitava aumentada (ou, por enarmonia, uma nona menor) $mi_b_4 - mi_5$.⁴¹ Esse intervalo se encontra na parte superior de um acorde formado pela sobreposição de terça maior (dó-mi) e terça menor (dó-mi_b). O compositor também procurou, com a escolha dessas notas, favorecer a projeção sonora da viola, por meio do uso de cordas soltas (BORGES-CUNHA, informação verbal). A nona menor é um intervalo percebido, em geral, como acentuadamente dissonante, tendo uma sonoridade que se contrapõe à sonoridade consonante do intervalo de quinta justa.⁴² Ou, transportando esse evento para uma descrição calcada em metáforas, a sonoridade do intervalo de nona se manifesta como divergência, incompatibilidade com a ideia de paz. Como já colocado, o compositor estabelece associação entre o sentimento de paz e o intervalo de quinta justa, intervalo que ocorre no final do compasso 9, imediatamente antes do intervalo de nona. No encadeamento desses dois

⁴¹ Nesta investigação o dó central é indicado por dó₄.

⁴² Sobre noções de dissonância e consonância, cf. cap. 3.

intervalos subjaz a imagem de conflito, colocada em citação acima por Borges-Cunha.

É interessante observar que, em H, a orquestra não articula completamente com a viola solista, em procedimento que também diminui o impacto do início de uma nova área de comportamento. A clarineta, o fagote e a percussão realizam, do compasso 9 para o 10, uma elisão entre as partes I_H e H_G (Fig. 1.8).

A parte H_G tem a duração de 21 UT, alternando material dissonante (como no compasso 10, Fig. 1.8, ou final do compasso 13, Fig. 1.9) e material consonante (por exemplo, a tríade menor no compasso 13, Fig. 1.9) ou de caráter melódico (c. 14, Fig. 1.9), remetendo à já mencionada colocação do compositor (no início deste capítulo), em que afirma intercalar, no primeiro movimento, breves momentos de serenidade e leveza com trechos de caráter rústico e agressivo. Acordes, como o encontrado no compasso 13 ($d\acute{o}_3 - sol_3 - mi\flat_4$), são referências à tonalidade que não interagem diretamente com outro acorde, não desempenhando, portanto, nenhuma função harmônica (Fig. 1.9). A textura da parte H_G gera ainda menos intensidade que a da parte anterior, alcançando o acompanhamento da orquestra uma textura de densidade mínima⁴³ no compasso 14.

⁴³ Sobre a expressão "densidade mínima", cf. BERRY, 1987, p. 185.

Figura 1.9: 1ª mov., c. 13-16.

A passagem da parte H_G para a parte G_D é mais um exemplo de contraste evidente de atmosfera (Fig. 1.9). O compasso 14, último compasso da seção H_G, possui caráter melódico, com dinâmica *mezzo forte* e indicação de caráter "*Meno mosso, gentile*". No compasso 15, início da parte G_D, ocorre subitamente nova textura, em que se verifica incremento de intensidade, por meio de aumento do ritmo de frequência de ataques, tanto de entradas individuais como de articulações indicadas pelas ligaduras. Também contribuem para o aumento de intensidade, relações intervalares ricas em saltos e, elemento que concorre para um adensamento sonoro, as indicações de crescendo. Também é marcante em G o si_b_6 na voz da flauta, juntamente com o ataque em *sforzatissimo* do tam-tam. É um exemplo da aplicação de um evento de curta duração e de caráter bem

marcado, a fim de pontuar a estrutura formal. A fragmentação que prevalece no discurso até esse momento da obra, no entanto, contribui para que a ocorrência desse evento tenha seu impacto atenuado, o que é evidenciado ao se realizar comparação com outras ocorrências de eventos coincidentes com razões áureas mais importantes⁴⁴.

Ao criar extrema dependência entre as vozes dos instrumentos da orquestra e da viola solista, os compassos 15 e 16 são uma exceção à escrita que predomina na primeira seção (Fig. 1.9).

Na seção G_D, predomina o material dissonante apresentado no compasso 10 (Fig. 1.8), sendo marcante o emprego insistente do intervalo de nona ré# - mi, o que se observa já no compasso 16 (Fig. 1.9).

Como mencionado anteriormente, Borges-Cunha pretendia que a introdução se estendesse somente por 89 UT, de maneira que terminasse no compasso 25 (D), quando, então, iniciaria o primeiro grande *tutti*. O compositor, entretanto, alongou a introdução em 157 UT. Segundo Borges-Cunha, por vezes o entusiasmo com o resultado que se esboça durante a elaboração de uma obra faz com que ele prolongue uma passagem (BORGES-CUNHA, informação verbal). A condução do discurso por meio da distensão de expectativas é tão arraigada em seu modo de compor, que, como declara, se sente mesmo impelido a estender seções previamente destinadas a serem mais curtas. O material sonoro é, assim, empregado como algo essencialmente maleável e elástico, permitindo que seja moldado em áreas de comportamento e distendido no curso do tempo da obra.

Depois de uma série de acordes ricos em dissonância, somados a indicações de crescendo e de *sforzato* (em fortíssimo e *fff*), que caracterizam a maior parte do fim da parte G_D, encontra-se no compasso 25 (D) a indicação "*Con dolore*" (Fig. 1.10). Comparando a razões áureas anteriores, o efeito obtido em D é de ruptura mais pronunciada, iniciando-se a parte D_C, na qual a manipulação do material sonoro gera alusões à tonalidade e sensação de

⁴⁴ As divisões que geram segmentos áureos de movimentos e seções são associadas a eventos sonoros de maior destaque.

instabilidade, derivada de diversas indicações de variação de dinâmica. O aspecto textura é elaborado, seguindo modelos já utilizados anteriormente. Conforme se aproxima da região central dessa parte, observa-se aumento de densidade, seguido de decréscimo que conduz à próxima parte.

The musical score is for measures 24-30. It features four staves: Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Percussion (Perc.), and Violin solo (Vln. solo). The key signature is G major (one sharp). The time signature changes from 3/4 to 5/4 and back to 3/4. A vertical line marks measure 24, with labels 'G_D' and 'D' above it, and 'D_C' below it. The score includes various dynamic markings: *f*, *mf*, *pp*, *p*, *sf*, *sfpp*, *sf*, and *ff*. Performance instructions include 'Con dolore' and 'cymbal'. The percussion part includes 'cymbal' and 'Tam tam'. The violin solo part includes 'Vln. solo' and 'sf'.

Figura 1.10: 1ª mov., c. 24-30.

Com uma classificação de pontos e segmentos, em que se confere gradação de importância a fatores que acarretam aumento ou decréscimo de intensidade, procura-se estabelecer uma hierarquização que tenha paralelo com as propriedades da razão áurea. Por exemplo, o ponto D (UT 89 de A_B), no plano geral da introdução, tanto corresponde à razão áurea positiva de A_C como à razão áurea negativa de A_B. A escolha de classificar o evento que ocorre em UT 144 (ponto C) como principal razão áurea de A_B (considerado, então, um evento mais significativo que o do ponto D) é embasada no fato de entendermos haver uma construção de eventos sonoros cada vez mais impactantes, do ponto I (UT 21) ao ponto C (UT 144).

Nota-se a construção de uma nova atmosfera a partir do compasso 40 (C), após um processo de decréscimo de intensidade, por meio de indicações como "*Rall.*" e "*pp*", associadas ainda a um diminuendo (c. 38-39), além da baixa densidade da textura orquestral (Fig. 1.11). O ponto C encontra-se na razão áurea positiva de A_B, que coincide com a indicação "*Energico con bravura*". No início do compasso 40 está localizada na partitura, portanto, a principal razão áurea da primeira seção, motivo pelo qual se encontra aí um evento que articula⁴⁵ de maneira pronunciada o início de uma nova parte.

Figura 1.11: 1ª mov., c. 38-40.

A escrita dessa parte se destaca do restante da introdução pelo fato de a viola solista estar quase por todo o segmento sem acompanhamento (com

⁴⁵ Sobre a função exercida por eventos ligados ao aspecto sonoridade na articulação da estruturação formal, cf. LARUE, 1992, p.125-127.

exceção do primeiro compasso), executando uma escrita que imprime a sensação de motilidade, por suas seqüências de semicolcheias articuladas (inicialmente quintinas, e depois sextinas, a partir do compasso 45), que se dirigem a acordes e cordas duplas marcantes por sua dissonância e dinâmica "*ff*", "*fff*" (Fig. 1.12).

Figura 1.12: 1ª mov., c. 46-49.

O segmento C_B, segunda metade da primeira seção, apresenta ainda dois pontos associados a eventos sonoros de destaque:

a) no compasso 48, ponto E (34 UT de C_B), onde se observam indicações de andamento e caráter "*Piu lento*" e "*Lagrimando, legato e flautando*" (Fig. 1.12). O contraste entre as duas partes é resultado de diferença pronunciada de textura, mais especificamente de articulação (de notas separadas, para legato) e de dinâmica (de *fff* seguido de crescendo, para pianíssimo). No compasso 48, a orquestra apoia a viola solista. A mudança de timbre solicitada na voz da viola (de *ordinario* para *flautando*) também contribui para mudança de sonoridade;

b) no compasso 53, ponto F (55 UT de C_B), que coincide com a razão áurea positiva da seção C_B (Fig. 1.13).

Figura 1.13: 1ª mov., c. 52-53.

Comparando os dois segmentos áureos (positivo e negativo) da seção C_B, o contraste mais explícito encontra-se no compasso 48, motivo pelo qual afirmamos acima que a razão áurea principal seria a indicada pelo ponto E (Fig. 1.12). Além disso, o segmento E_B apresenta homogeneidade patente. Apesar disso, é interessante refletir se a solicitação de *étouffé* (ponto F, Fig. 1.13), sonoridade inusitada, única ocorrência do uso de técnica estendida⁴⁶ na parte da viola solista, não seria um evento até mais significativo que a ruptura de padrão de sonoridade encontrada no ponto E.

No compasso 63 (UT 233) o compositor acrescenta o mencionado resíduo de 13 compassos (Fig. 1.14). Esse trecho tem como uma de suas características a insistência na nota dó# na voz da viola solista, com o apoio da

⁴⁶ Técnica estendida, no que se refere a instrumentos de cordas friccionadas, é um termo que abarca o conjunto de recursos instrumentais que não pertence à tradição consolidada durante o Romantismo. Trata-se de recursos novos (ou de novas maneiras de empregar recursos tradicionais) que começaram a ser explorados a partir do século passado, como resultado, entre outros, de busca de compositores por novos timbres.

clarineta e da trompa. No último compasso da seção, a viola solista antecipa um trítono (dó# - sol), intervalo que caracterizará o início da segunda seção.

UT 233resíduo.....>

F_B B 2ª seção

62

Cl. *pp sub.*

Bsn.

Hn.

Tbn.

Perc.

Vla. *p* *molto rall.* *Tempo 48* *mf* *f* *mf* *p* *sfz* *mf* *sfz*

Vla. solo

Bass clarinet *pp*

Bass Drum *pp*

sfz

Figura 1.14: 1º mov., c. 63-68.

1.3.2.2 Segunda seção do primeiro movimento (primeiro grande *tutti*)

A segunda seção do primeiro movimento compreende 144 UT. As delimitações das áreas de comportamento transparecem menos que na primeira seção, assim como os pontos determinados pelas seções áureas são associados a eventos menos pronunciados. Em uma primeira audição, o resultado sonoro poderia ser coloquialmente descrito como próximo ao caótico, graças ao emprego de texturas densas e amplas, a que se soma a simultaneidade de vozes marcadamente independentes entre si. O compositor cria sonoridades, por meio de um contraponto tecido por intensa atividade da orquestra, cujos componentes

contribuem, individualmente ou com dobras, com riqueza de intervenções em curto espaço de tempo.

Usando terminologia empregada pelo compositor, é um momento da obra em que se ouvem "combinações instrumentais/texturais múltiplas"⁴⁷. Porém, em meio a esse alto nível de entropia⁴⁸, os princípios organizacionais observados na parte anterior continuam atuando em todos os níveis. Trata-se do uso de um mesmo sistema para trabalhar o material sonoro, porém com objetivos expressivos contrastantes, em relação aos observados no segmento anterior. Na Figura 1.15 estão representados os principais eventos relacionados à estruturação formal dessa seção.

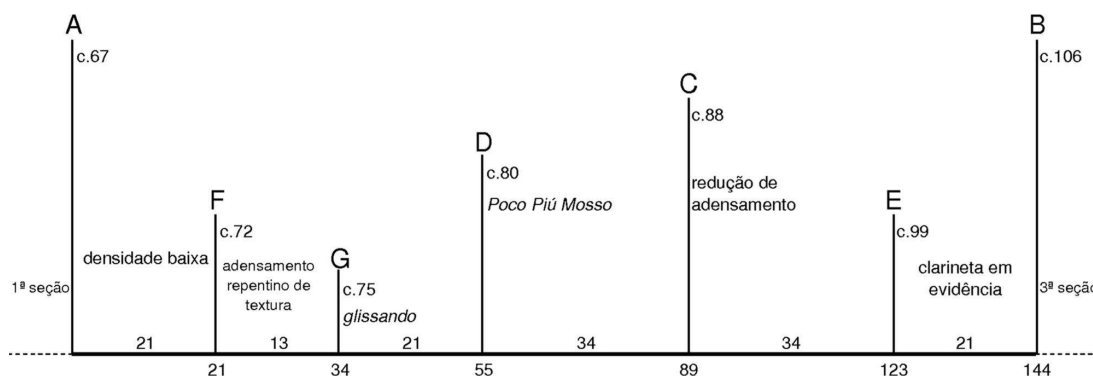


Figura 1.15: Estruturação formal da 2ª seção do 1º mov.

Para um entendimento da estrutura que colabore para tomada de decisões no âmbito interpretativo, os *tutti* atuam como extensas unidades que se

⁴⁷ Do original em inglês, "*multiple instrumental/textural combinations*" (BORGES-CUNHA, 1995, p. 8).

⁴⁸ Termo empregado pelo compositor (Cf. BORGES-CUNHA, 2006). Originado da Termodinâmica, passou a ser empregado na Música por meio da Teoria da Informação. Meyer (1994, p. 11) tece a seguinte explicação: "Informação [ou entropia] é medida pela aleatoriedade das opções possíveis em uma determinada situação. Se uma situação é altamente organizada e os possíveis consequentes da sucessão de padrões têm alto grau de probabilidade, então, informação (ou entropia) é baixa. Se, entretanto, a situação é caracterizada por alto grau de desordem, de maneira que os consequentes sejam mais ou menos equiprováveis, diz-se que a informação [ou entropia] é alta".

contrapõem às outras seções do Concerto. O grau de entropia que essas partes apresentam faz com que sejam facilmente percebidas como constituindo uma só área de comportamento.

No início da segunda seção, a parte A_F apresenta textura com densidade baixa, se comparada às partes que se seguem (Fig. 1.16). A atividade rítmica ainda não é intensa, como é característico dos grandes *tutti*, porém os *sforzatos* e/ou acentos realçam a entrada de cada voz e dificultam a percepção de uma métrica regular. A dinâmica predominante é piano ou pianíssimo, algo diferente em relação aos outros *tutti*, em que predominam dinâmicas mais intensas. Esses elementos se integram para construir uma atmosfera que poderia ser descrita como de indefinição ou de mistério. A intervenção da flauta, no compasso 68, antecipa gestual ao qual esse mesmo instrumento dará continuidade na parte F_G. Dessa maneira, é enfraquecida a sensação de surpresa causada pelo evento que marcará o ponto D, concorrendo para construir um ambiente aparentemente com menor grau de estruturação.

The musical score for Figure 1.16, measures 68-73, is a full orchestral score. It features a variety of instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows a transition from 4/4 to 3/4 time at measure 72. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo). The woodwinds and strings enter at measure 72, creating a denser texture. The piano part has a melodic line with triplets. The score is labeled with 'A_F' and 'F' above the staff, and 'F_G' below the staff.

Figura 1.16: 1^o mov., c. 68-73.

No compasso 72 (ponto F), ocorre um acréscimo de intensidade por meio de fatores como: a) adensamento repentino de textura, pela adição de flauta, oboé e violinos; b) acréscimo de dinâmica, que é preparado, no compasso anterior; c) diferenciação de articulação (notas mais articuladas); d) atividade melódica com relação intervalar mais ampla; e) emprego de unidades de tempo mais curtas. As cordas formam um acorde diminuto com sétima, "uma alusão tonal de maior importância", nas palavras do compositor, a qual faz parte do citado

repertório de influência tonal que permeia o Concerto (BORGES-CUNHA, informação verbal).

Na segunda metade do compasso 74, imediatamente antes de a seção perfazer 34 UT de extensão (c. 75), ocorre um glissando nas vozes do tímpano e do trombone (Fig. 1.17). Esse é um exemplo de um evento simples que se relaciona à estruturação da obra em meio a uma escrita em que predomina alta entropia. Trata-se de um gesto breve, que será reutilizado de maneira mais evidente no segundo movimento, desempenhando papel mais explícito na estruturação da obra.

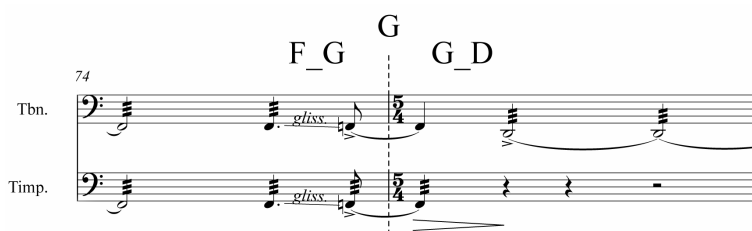


Figura 1.17: 1º mov., c. 75-76.

No ponto D, compasso 80, observa-se novo aumento de intensidade (Fig. 1.18). Fazem parte da construção desse evento: a) os ataques com indicações *sff* e *ff*, de fagote, trombone, tímpano, percussão, piano, violoncelos e contrabaixos na anacruse; b) as indicações em *f* e *ff* nas vozes do oboé e dos violinos, aliadas às indicações de acento; c) a diminuição de unidades de tempo empregada (nesse caso, fusas) nas vozes dos violinos; as cordas soltas, na voz do primeiro violino, contribuem para acréscimo de densidade; d) as indicações de alteração de andamento "*Poco Accelerando*" (antes do início de D_C, no compasso 78) e "*Poco Più Mosso*".

The musical score for Figure 1.18, measures 78-82, is a complex orchestral passage. It begins at measure 78 with a tempo of 'Poco Accelerando' and a key of G major. At measure 80, there is a key change to D major (G_D D_C) and a tempo change to 'Poco Più Moso'. The score includes parts for a full orchestra and piano. The piano part is marked with a forte (f) dynamic. The orchestral parts are marked with various dynamics, including fortissimo (ff), piano (p), and mezzo-forte (mf). The score includes a variety of musical notations, including triplets, sixteenth notes, and rests. The key change is indicated by a double bar line and the new key signature. The tempo change is indicated by the text 'Poco Più Moso' above the staff.

Figura 1.18: 1^o mov., c. 78-82.

Outra referência tonal de importância encontra-se nos compassos 81 e 82, onde trompa, trompete, trombone e violas executam tríades aumentadas (BORGES-CUNHA, informação verbal).

Transcorridas 89 UT da segunda seção, no compasso 88 observa-se repentina diminuição de adensamento de textura, que tem a duração de 3/4 de UT, fração de tempo em que apenas atuam clarineta, piano e percussão (prato, em dinâmica piano), lembrando que esses dois últimos instrumentos, somente atuam com um ataque no início do compasso (Fig. 1.19). Após essa repentina

queda de densidade de textura, seguem entradas de vários instrumentos em menor intensidade de dinâmica.

D_C C C_E

The musical score is divided into three sections by key changes: D major (measures 87-88), C major (measure 88), and C minor (measure 89). The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hn. (Horn), C Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Timp. (Timpani), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vln. 1 (Violin I), Vln. 2 (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (sf, ff, f, p, mf, sp). A vertical line at measure 88 indicates the key change from D major to C major, and another line at measure 89 indicates the change to C minor. The percussion section includes a Tam tam and a cymbal. The piano part is marked with a (8) and a slur. The violin and viola parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The cellos and contrabasses play a steady bass line.

Figura 1.19: 1^o mov., c. 87-89.

No ponto E, ocorre mudança de textura em que a clarineta, com a colaboração de um diminuendo que atua em várias das vozes restantes, tem participação de destaque, ao iniciar gestual integrante da construção de um aumento de intensidade que conduzirá ao fim da seção (Fig. 1.20).

Figura 1.20: 1ª mov., c. 98-101.

No fim da segunda seção (dois últimos compassos) encontra-se um pronunciado aumento de intensidade, com várias indicações de fortíssimo e

crescendos para fortíssimo, criando estado de expectativa, que será satisfeito com o início de nova seção, coincidindo com a entrada da viola solista, em nova alteração clara de textura (ver Fig. 1.22, abaixo).

1.3.2.3 Terceira seção do primeiro movimento (solista com orquestra)

A terceira e a quarta seções são caracterizadas por combinações entre a voz do solista e a voz da orquestra. O esquema formal da terceira seção é o seguinte:

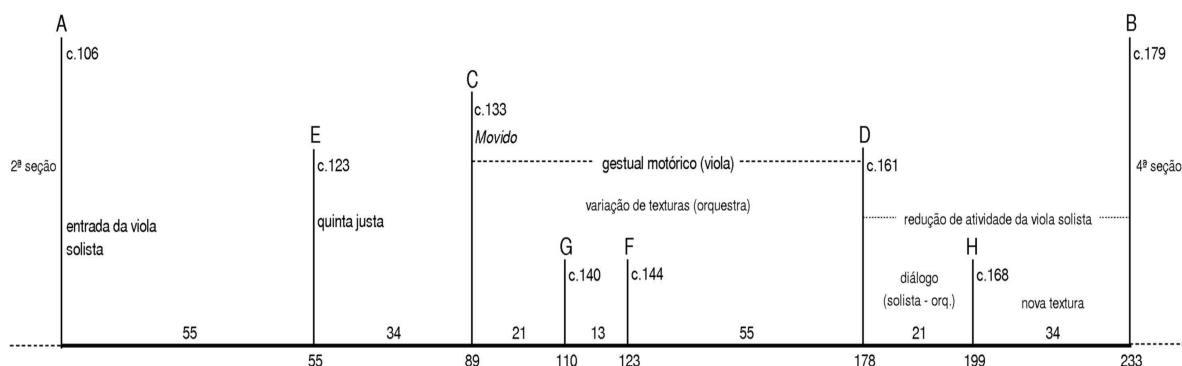


Figura 1.21: Estruturação formal da 3ª seção do 1º mov.

Na parte A_E, a orquestra continua a ter atividade acentuada, porém, com riqueza de indicações de dinâmica, que visam a não permitir que as vozes individuais soem demasiadamente sustentadas (Fig. 1.22). Esse procedimento cria condições para que a viola solista obtenha projeção em meio à massa acústica que caracteriza essa seção, em geral mais densa do que tradicionalmente se espera de uma escrita para concerto para solista com orquestra. A escrita para a orquestra é menos complexa que na seção anterior, apresentando maior homogeneidade de ritmo entre as linhas individuais e menos notas de curta duração. Entretanto, a escrita dessa seção ainda apresenta

elevado grau de entropia. A voz da viola solista é caracterizada por ser constantemente densa, já que não contém indicações de recuo de intensidade de dinâmica tão pronunciadas como as encontradas nos instrumentos da orquestra, formando uma linha contínua, que cria uma massa sonora mais coesa e favorece a percepção de menor grau de entropia.

The musical score for measures 105-109 of the first movement. The score is for a full orchestra and solo viola. The instruments listed on the left are: Fl., Ob., Cl., Bsn., Hn., C Tpt., Tbn., Timp., Perc., Mar., Pno., Vla. solo, Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into measures 105, 106, 107, 108, and 109. Above the staves, there are labels for the instruments. The score includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, *p*, and *f*, and articulation markings like accents and slurs. The tempo is marked '105' at the beginning. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into measures 105, 106, 107, 108, and 109. Above the staves, there are labels for the instruments: Fl., Ob., Cl., Bsn., Hn., C Tpt., Tbn., Timp., Perc., Mar., Pno., Vla. solo, Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The score also includes a section labeled 'B(A)' with sub-labels 'E_B' and 'A_E'.

Figura 1.22: 1^o mov., c. 105-109.

No ponto E, compasso 123, observa-se nova sonoridade, que resulta de redução acentuada de textura, aliada à opção pelo intervalo de quinta justa (ré - lá) nas vozes da viola solista e dos violinos 1 e 2 (Fig. 1.23). O intervalo de quinta justa é seguido por resposta imediata da trompa e do trompete, que executam o mesmo intervalo uma oitava abaixo.

E
E_C

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
Tbn.
Timp.
Pno.
Vla. solo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Figura 1.23: 1^a mov., c. 123-126.

Borges-Cunha realiza também uma associação extramusical entre esse intervalo e a ideia de ordem. Na passagem acima, a quinta justa surge em meio a um discurso intrincado, soando como elemento ordenador, pelo fato de estabelecer, por si só, uma referência tonal. O compositor afirma que esse intervalo apresenta um inerente vazio em seu timbre. Sua audição, porém, desperta, simultaneamente, uma série de conexões com ambientes tonais, já que a harmonia tradicional está fortemente impregnada de sua sonoridade. A referência à tonalidade se confirma no compasso 124, mediante a opção por acordes que contêm tríades. A escolha das alturas que formam esses acordes é um exemplo de como o compositor se deixa influenciar por elementos tonais, explorando essas sonoridades mais como adoção de um léxico que de uma sintaxe tonal. Ao perguntar para o compositor se, no caso desse trecho, haveria alguma relação tonal subentendida, ele respondeu que a formação dos acordes se deu basicamente por exploração, ao piano, de sonoridades sugeridas por material adotado na fase de planejamento, o qual favorece o surgimento de intervalos como os de terça, quinta, sétima, etc., nada mais que isso.⁴⁹ Caso sejam encontrados outros aspectos tonais, até mesmo mais complexos, como alguma relação que possa ser entendida como funcional, esses aspectos podem ter ocorrido, por influências externas das quais nem mesmo o compositor se deu conta; ou, simplesmente, são interpretações de quem observa a obra. Para o compositor, essas interpretações podem vir a ser convincentes, tornando-se parte integrante da obra (BORGES-CUNHA, informação verbal).

O fato de a viola solista executar a nota dó#₃ antes de uma quinta ré₄ - lá₄ (c. 124 para 125) e antes de um intervalo de décima ré₄ - fá₅ (c. 125 para 126) favorece a percepção de alusão a uma relação tonal. O dó#₃ passa a ser percebido como uma nota condutora para ré, ou, até mesmo, uma sensível de ré menor.

⁴⁹ Segundo o compositor, a matriz dodecafônica empregada para gerar o material melódico do Concerto (cf. nota 13, neste capítulo) favorece a escolha de intervalos associados à tonalidade. A matriz dodecafônica empregada no Concerto para Viola e Orquestra encontra-se no ANEXO A.

No ponto C (c. 133), principal razão áurea (negativa, nesse caso) dessa seção do primeiro movimento, há uma mudança repentina de textura (Fig. 1.24). É o momento do Concerto em que se encontra a textura mais próxima do que se entende usualmente por solo acompanhado por orquestra. A escrita da voz da viola solista é caracterizada por sequência de semicolcheias articuladas por meio de ligaduras curtas (sobre duas notas) e traços, fato que, somado à indicação "*Movido*", colabora para conferir motricidade rítmica à passagem.

The musical score for measures 133-135 of the first movement is presented in a standard orchestral format. The key signature is C major, and the time signature is 3/4. The score is marked with 'C' and 'C_F' at the beginning. The solo viola part is marked 'Movido' and 'Tempo' with a 'ff' dynamic. The viola solo part features a sequence of semicolcheias (eighth notes) with short slurs and ties, creating a rhythmic pattern. The orchestra provides accompaniment with various instruments including Clarinet, Bassoon, Horn, Trombone, Percussion, Piano, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics like 'p' and 'ff' are indicated throughout the score.

Figura 1.24: 1º mov., c. 133-135.

As razões áureas ainda agem durante o segmento C_D, determinando os segmentos C_G, G_F e F_D (ver Fig. 1.21, acima), contrastantes entre si por meio da ocorrência de eventos pontuais, caracterizados pela escolha de

possibilidades sonoras instrumentais específicas, como um glissando do trombone ou um *pizzicato à la Bartók* dos contrabaixos.

A partir do ponto D, inicia-se uma diminuição gradual da atividade da voz da viola solista. Nota-se a divisão do segmento D_B em duas partes (ver Fig. 1.21, acima): a primeira, até o compasso 167, quando se estabelece um diálogo entre solista e orquestra e a segunda, a partir do ponto H (c. 168), quando cordas e piano compõem nova textura, por meio de notas curtas e acentuadas (Fig. 1.25).

O fim da segunda seção é marcado pela nota dó na anacruse do compasso 179, executada tanto pela viola solista como pelas violas da orquestra (Fig. 1.25). A nota em questão tem importante função na estruturação formal, trabalhando como uma resolução do dó# que se observou no início do concerto e no início da segunda seção. Uma vez observado esse contexto, esse dó# poderia ser escrito, como colocou o compositor (BORGES-CUNHA, informação verbal), como um *réb*, que melhor indicaria sua função de nota condutora. *Réb* (ou dó#) e dó exercem função de pilares tonais⁵⁰, elementos que, apesar de afastados, continuam conectados pela função expressiva que desempenham.⁵¹

⁵⁰ O termo "pilar tonal" foi empregado pelo musicólogo suíço Ernst Kurth (1886-1946), para o qual, "a intrusão de elementos melódicos na estrutura harmônica rompia os elementos dessa estrutura, separando-os, de modo que a lógica harmônica era frequentemente reduzida a poucos *harmonische Hauptstützpunkte* (pilares harmônicos), os quais surgem ocasionalmente para dar sustentação a alguma lógica harmônica-tonal mais ampla (KURTH *apud* NEUMEYER, 1986, p. 13-14)".

⁵¹ Trata-se de uma consideração do intérprete, advinda da experiência de execução da obra durante a fase de preparação para o concerto.

The musical score spans measures 175 to 179. Measures 175-178 are in the key of B(A), and measure 179 is in the key of A_C. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Viola solo (Vla. solo), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Dynamics include *pp*, *f*, *ff*, and *ffpp*. Articulations include accents, slurs, and triplets. A vertical line at measure 179 indicates the key change from B(A) to A_C.

Figura 1.25: 1^o mov., c. 175-179.

1.3.2.4 Quarta seção do primeiro movimento (alternância entre solista e orquestra)

A orquestra, no compasso 179, responde ao dó da viola (anacruse do compasso 179) com todas as vozes executando essa mesma nota ou alguma

sequência de semitons que a contenha, de maneira que se obtém uma forte referência tonal em dó (Fig. 1.25).

A quarta seção do primeiro movimento pode ser considerada um prolongamento da terceira seção, apresentando textura em que também há combinação da voz da viola solista com a orquestra. Porém, diferentemente do que ocorre na terceira seção, é estabelecido um diálogo no qual ambas atuam isolada e alternadamente. Os segmentos são claramente delimitados pela ocorrência de razões áureas, que articulam o revezamento entre a viola solista e a orquestra.

A estruturação formal da quarta seção é baseada na redução gradual de cada segmento, em estratégia que visa ao incremento de intensidade estrutural. Quanto mais próximo do final da seção, mais os segmentos, em que atuam separadamente viola solista e orquestra, são encurtados (Fig. 1.26). Essa condução de crescimento de tensão prepara o início da cadência, ponto em que ocorre a razão áurea mais significativa do primeiro movimento. Na Figura abaixo, C é razão áurea de A_B; D é razão áurea de C_B; E é razão áurea de D_B, e assim por diante.

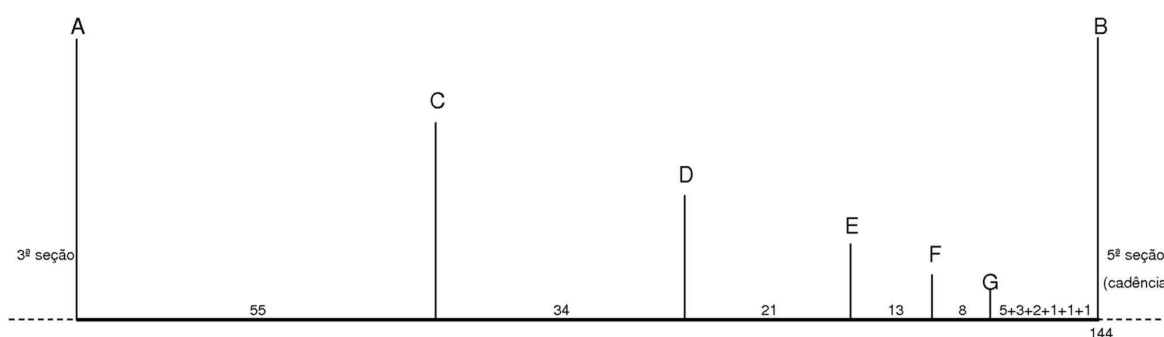


Figura 1.26: Estruturação formal da 4ª seção do 1º mov.

A parte A_C é preenchida por um *tutti*, caracterizado por apresentar um grau mais elevado de entropia (em comparação com o último *tutti*), sendo a atividade interlinear mais intensa⁵². Durante essa seção, a partir do compasso 180 (violas e trompa), observa-se o uso repetido do intervalo melódico réb - dó. No último compasso dessa parte, a atividade interlinear ainda é mais incrementada, criando uma atmosfera de expectativa, que poderia ser satisfeita com o início de uma já esperada cadência (Fig. 1.27). Porém, Borges-Cunha posterga o início da cadência em mais 89 UT. É interessante notar, também no último compasso da parte A_C (c. 192), a reiteração insistente do semitom réb - dó , desta vez juntamente com o semitom si - dó. São elementos que poderiam convergir, emprestando a sensação de resolução para um dó em uníssono no compasso 193. Porém, o compositor não realiza a passagem dessa maneira, frustrando expectativa, ao agregar a nota si à nota dó da viola solista.

⁵² Atividade interlinear mais intensa, assim entendida como resultado de maior diversidade e conflito interlinear. Cf. item 1.1, sobre conceitos de BERRY (1987, p. 10-11) a respeito de processos geradores de aumento de intensidade.

A_C C C_D

The musical score is divided into three sections: A_C, C, and C_D. The C_D section, starting at measure 195, features a Viola soloist (Vla. solo) playing a sequence of articulated notes without accompaniment for 11 measures. The other instruments, including Fl., Ob., Cl., Bsn., Hn., C Tpt., Tbn., Timp., Perc., Pno., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb., are shown with various musical notations, including dynamics like *ff* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The score is written in 3/4 time and includes a key signature of one flat.

Figura 1.27: 1^o mov., c. 192-195.

Na parte C_D, a viola solista permanece sem acompanhamento por 11 compassos. A escrita apresenta sequência de notas articuladas (com poucas marcações de ligadura, principalmente a partir do compasso 195), o que empresta caráter motórico a essa passagem (Fig. 1.27).

Na parte que se segue, D_E, a orquestra intervém novamente, de modo que as vozes individuais parecem responder ao material que a viola solista apresentou, originando, em comparação ao *tutti* anterior, menor complexidade rítmica. Ainda como em outros *tutti*, a reunião de todas as vozes individuais produz uma sonoridade que se caracteriza por alto grau de entropia. A ênfase na nota dó é clara na parte da orquestra. Verifica-se nova textura, do ponto D ao fim da quarta seção, na qual não mais se empregam as cordas nos *tutti*. Os *tutti* da quarta seção, conforme são encurtados, apresentam texturas cada vez menos complexas, tornando-se as vozes cada vez mais interdependentes.

Intercalados aos segmentos de *tutti*, os segmentos em que a viola solista atua sem acompanhamento de orquestra tornam-se, além de menos extensos, mais rápidos e mais intensos em dinâmica e/ou com mais uso de cordas soltas.

A tabela abaixo permite visualizar a redução gradual de UT, que segue os termos da série de Fibonacci de maneira decrescente. Os segmentos descritos acima estão relacionados de acordo com sua extensão, do início ao fim da quarta seção. É uma maneira mais eficiente de acompanhar o critério adotado para estruturação do material, já que, no caso dessa parte, essa organização, ao gerar segmentos de extensão menores que os de um compasso, passa do âmbito da estruturação em nível macro para o de uma estruturação em nível micro (Fig. 1.28).

UT	COMPASSOS	TEXTURA
55	179 a 193	orquestra
34	194 a 203	solista sem acompanhamento
21	204 a 210	orquestra
13	211 a 214	solista sem acompanhamento
8	215 a 216	orquestra
5	217	solista sem acompanhamento
3	218	orquestra
2	219	solista sem acompanhamento
1	220	orquestra
1	220	orquestra e solista
1 ⁵³	220	orquestra com indicação de crescendo

Figura 1.28: Redução gradual de UT das partes da 4ª seção.

O padrão de revezamento de texturas entre orquestra e viola solista é alterado no último compasso da seção (c. 220), com objetivo de incremento de intensidade estrutural (Fig. 1.28, coluna à direita). O compasso 220 contém as últimas três UT da série decrescente, que formam três segmentos de apenas uma UT cada, depois dos quais segue o início da quinta seção (Fig. 1.29). É interessante notar o uso da sequência de Fibonacci em sentido inverso àquele comumente associado a um crescimento orgânico.

⁵³ Por questão de ordem prática, para efeito de organização de elementos estruturais da obra, é necessário que o primeiro termo da sequência de Fibonacci, "0" (zero), seja substituído por "1". Cf. BORGES-CUNHA, 1995, p. 12.

regra, uma parte estruturalmente importante da obra, sendo comum que contenha referências a trechos do concerto.⁵⁴

A quinta seção, dessa forma, é mais um elo da obra investigada com a tradição do concerto. É formada, em sua maior parte, por material originado da voz da viola solista na primeira, terceira e quarta seções do primeiro movimento. É um segmento mais livre quanto à sua estruturação formal, se comparado a outras seções do Concerto. Para o compositor, uma cadência é por natureza flexível, devendo, portanto, apresentar desvios (BORGES-CUNHA, informação verbal). De fato, padrões derivados da razão áurea não se ajustam perfeitamente às mudanças mais evidentes de áreas de comportamento. Inclusive o fim da cadência não coincide com o começo da sexta seção, havendo sobreposição de 4 UT do início da sexta seção à voz da viola solista.⁵⁵ Dessa forma, a cadência compreende 248 ou 252 UT, dependendo de como se interpreta a mencionada sobreposição. Ambas as possibilidades, tanto a duração de 248 UT como a de 252 UT, reverterem em aumento de extensão do que seria entendido como ideal (233 UT) dentro dos padrões da seção áurea.

1.3.2.6 Sexta seção do primeiro movimento (segundo grande *tutti*)

Como já colocado, o primeiro movimento caracteriza-se pela instabilidade das áreas de comportamento. A última seção do primeiro movimento, além de ser o último *tutti* do primeiro movimento, é a mais densa e rica em atividade interlinear, em procedimento que prepara o grande contraste que representará o começo do segundo movimento.

A estruturação formal da sexta seção segue o seguinte esquema:

⁵⁴ Cf. BADURA-SKODA, 2009 e RANDEL, 1986, p. 123.

⁵⁵ Cf. cap. 3, Fig. 3.4.

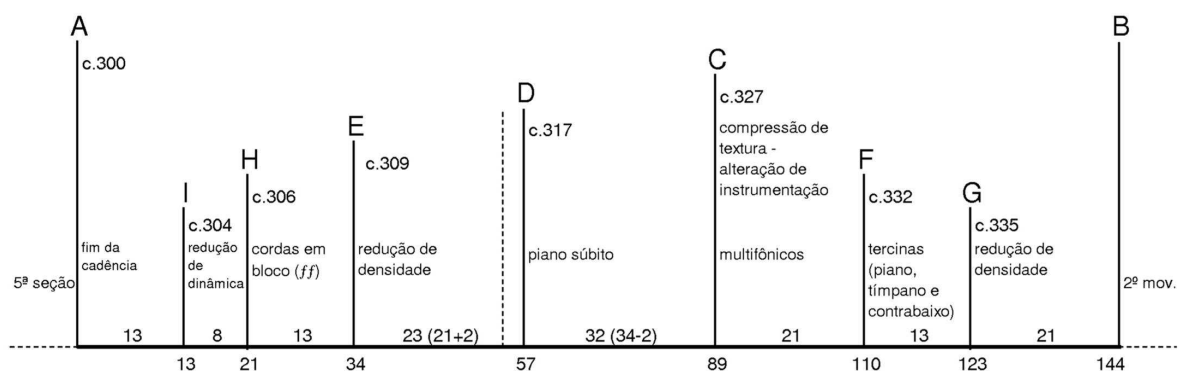


Figura 1.30: Estruturação formal da 6ª seção do 1º mov.

A principal razão áurea da sexta seção está localizada no compasso 327 (C), onde se encontra uma expressiva alteração de sonoridade, alcançada por meio de deslocamento de textura⁵⁶, aumento de grau de compressão entre as vozes, indicação de uso de multifônicos nos instrumentos de sopro de madeira (oboé e clarineta somam-se ao fagote) e acréscimo de dinâmica. São fatores que colaboram para o crescimento do nível de intensidade (Fig. 1.31).

⁵⁶ Trata-se de uma mudança de instrumentação em bloco, que se evidencia tanto acusticamente (pela mudança de timbre em si e pela percepção de mudança de local de origem de produção sonora no palco) como visualmente, ao se observar, na partitura, a troca de espaços ricos em pausa por espaços preenchidos por notas e vice-versa.

The image shows a page of a musical score for measures 326 and 327. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 2/4 time. A vertical line is drawn between measures 326 and 327, with the label 'D_C' above it and 'C_F' below it. The score includes various dynamic markings such as *sfpp*, *ff*, *f*, and *p*, and articulation markings like *sfpp* and *ff*. There are also notes about 'Multiphonics' and 'Tam tam' and 'Bass drum'.

Figura 1.31: 1^o mov., c. 326-327.

Outras articulações estruturalmente claras, porém, que revertem em contrastes menos marcantes que o descrito acima, encontram-se nos compassos 304 (I), 306 (H), 309 (E), 317 (D), 332 (F) e 335 (G).⁵⁷

O segmento F_B configura um segmento com função de arremate, caracterizada, entre outras, por ser preenchida por tercinas em registro grave

⁵⁷ O ponto D está deslocado 2 UT em relação ao que seria sua localização como razão áurea de A_C.

(como no compasso 339, Fig. 1.33, p. 71). Esse segmento é articulado em G por uma súbita retração de densidade, iniciando uma sucessão de eventos que, por meio de incremento de grau de entropia, conduz ao início do segundo movimento (Fig. 1.33).

1.3.3 Segundo movimento

O segundo movimento é composto por 3 partes:

- a) primeira seção: compassos 1 a 64, correspondendo a 233 UT;
- b) segunda seção: compassos 65 a 102, correspondendo a 144 UT;
- c) terceira seção: compassos 103 a 166, correspondendo a 259 UT.

O gráfico abaixo permite a visualização do segundo movimento, com os principais pontos gerados por ocorrências de razões áureas.

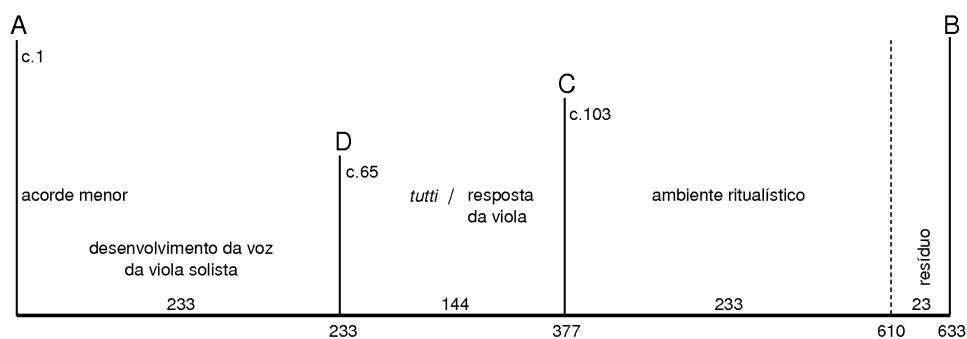


Figura 1.32: Estruturação formal do 2º mov.

1.2.2.1 Primeira seção do segundo movimento

O início da primeira seção do segundo movimento encontra-se aproximadamente na principal razão áurea do Concerto,⁵⁸ constituindo, segundo Borges-Cunha (2008), "um dos momentos de maior profundidade expressiva de toda a obra". Em uma colocação que lembra o citado pensamento paradoxal, o compositor diz que "os dois movimentos estão ligados por um verdadeiro abismo, resultante de um vazio insondável" (BORGES-CUNHA, 2008). Ao declarar que une dois segmentos por meio de um abismo, o compositor nos leva à ideia de uma conexão por meio do incomensurável, originada pelo potencial expressivo desse vazio que, em vez de dispersar o conteúdo dramático da peça, torna-o, na verdade, mais intenso. Trata-se de uma ausência que, além de provocar estado afetivo diferenciado, desperta pensamentos e imagens com os quais se estabelece correspondência com sensações, como a de vazio existencial, ou ainda com estados psicológicos, como de aflição e ansiedade.

O violento contraste entre os dois movimentos tem seu marco no início dessa seção, quando "a textura densa, os gestos violentos e os conflitos do primeiro movimento são subitamente interrompidos por um acorde menor, estático, sem *vibrato* e em pianíssimo, que 'congela' o tempo" (BORGES-CUNHA, 2008) (Fig. 1.33).

⁵⁸ Como mencionado, o início do segundo movimento encontrava-se, em um plano inicial, no ponto onde ocorreria a principal razão áurea de todo o Concerto.

The musical score illustrates the transition from the first movement to the second. The first movement section (measures 339-344) is characterized by a dense texture with many instruments playing. The second movement section (measures 1-6) shows a significant reduction in density, with many instruments resting. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin solo (Vla. solo), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score uses various musical notations including dynamics (pp, p, p sempre), articulation (atacca), and performance instructions (solo, p sempre).

Figura 1.33: Passagem do 1º mov. (c. 339) para o 2º mov. (c. 1-6).

A redução abrupta de densidade e de atividade interlinear, aliada à sonoridade específica que a consonância de uma tríade em seu estado fundamental produz, são elementos usados para surpreender o público. O ouvinte, assim, é transportado de uma área de comportamento com grau elevado de entropia a outra em que a intensidade é perto de uma quase não ação ou *stásis*.

É interessante observar as vozes individuais dos instrumentos de cordas nos compassos que antecedem o início do segundo movimento (Fig. 1.33). A antecipação da textura que iniciará o segundo movimento faz com que a

passagem de um movimento para outro seja realizada sem ataque, contribuindo para criar a sensação de esvaziamento sonoro repentino e a imagem de um deparar-se com imenso vazio. Um aspecto gestual dessa transição é observado nos dois últimos compassos do primeiro movimento, momento em que o público somente pode visualizar a ação dos instrumentistas de cordas (já que elas estão encobertas pelo resultado acústico geral), fato que resulta em estado de expectativa. Com efeito, um novo evento musical se concretiza. Trata-se de um evento, porém, que não pertence ao leque de sonoridades oferecidas pelo Concerto até o momento, resultando em marcante surpresa⁵⁹.

A primeira atividade que se verifica após essa atmosfera estática resulta de um ataque da viola solista em registro agudo (um harmônico natural, mi_6), combinado com um ataque em uníssono do *glockenspiel*. É um timbre cintilante, que indica o retorno da dimensão temporal, sem conferir, entretanto, sensação de movimento, já que ainda não é estabelecida a percepção de pulso. O retorno de uma sucessão regular de eventos se dá somente com a sequência de tríades menores em movimento paralelo (c. 4), que, nas palavras do compositor, tem por função estabelecer o ambiente sonoro do segundo movimento (BORGES-CUNHA, 2008). A nota mi_6 continuará a ser executada até o ponto C (c. 144), desempenhando papel equivalente ao de uma nota pedal, fator determinante para a criação de forte referência tonal nessa nota.

A estruturação formal dessa seção segue de maneira estrita os padrões da razão áurea (Fig. 1.34). Borges-Cunha contrapõe às texturas densas e aos gestos violentos do primeiro movimento maior estabilidade das áreas de comportamento, que se reflete em um menor número de seções, partes e outras divisões que reflitam diferenciação de sonoridade marcante (BORGES-CUNHA, informação verbal). Eventos se sucedem de maneira mais linear, o que propicia a ocorrência de menos eventos que caracterizam rupturas.

⁵⁹ Sobre o conceito de surpresa e sua diferenciação do conceito de inesperado, cf. MEYER, 1956, p. 29.

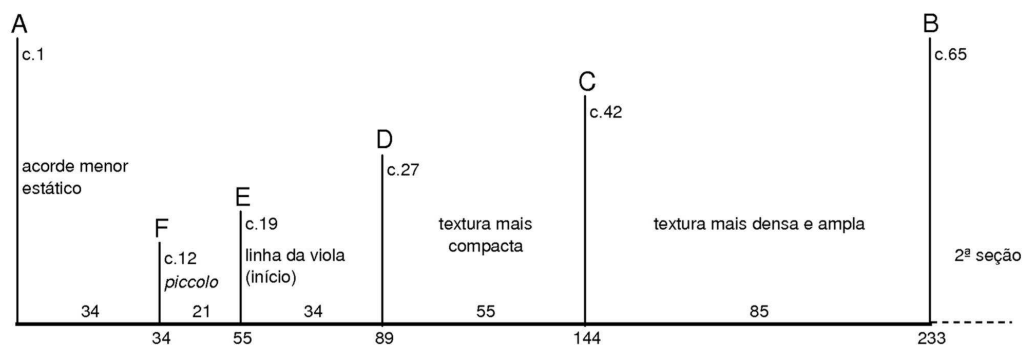


Figura 1.34: Estruturação formal da 1ª seção do 2º mov.

A seção A_E (c. 1-18) configura uma área de comportamento preenchida em quase sua totalidade pela sonoridade resultante da escrita que se verifica no início do movimento: cordas (sem contrabaixos), com violoncelos em registro médio, viola solista e *glockenspiel* (Fig. 1.33, acima). Na anacruse do compasso 12 (F), razão áurea de A_E, o *piccolo* também passa a executar notas mi, mas de maneira deslocada em relação à viola solista e ao *glockenspiel*, um exemplo de tratamento do aspecto timbre que se relaciona à concepção da estrutura formal da obra (Fig. 1.35).

Figura 1.35: 2^o mov., c. 11-14.

A partir do ponto E (c. 19), é iniciado o desenvolvimento de linha melódica na voz da viola solista. A elaboração dessa linha é construída em três etapas, correspondentes a três partes, E_D, D_C e C_B, cujos conteúdos sonoros são diferenciados principalmente por aspectos como: a) instrumentação; b) densidade de textura; c) grau de compressão entre as vozes; d) intensidade de dinâmica; e) diferenciação originada pelo deslocamento de registro da voz da viola solista em relação à amplitude de textura da orquestra. A citada homogeneidade de áreas de comportamento colabora para tornar mais simples a comparação entre as escritas dessas partes:

a) parte E_D (c. 19-26): as atuações das cordas e do *glockenspiel* são similares à encontrada na parte A_E. As madeiras (sem fagote), que trabalham alternadamente em uníssonos com a viola, bumbo e tam-tam, realizam, em pianíssimo, intervenções alternadas e fragmentadas. Na voz da viola solista é construída uma linha em que se verifica insistência na nota sol, enfatizada pelo uso do semitom fá#₅ - sol₅, uma vez que essas notas, nesse contexto, produzem a

sensação de desempenharem, respectivamente, funções de nota estranha e de resolução. As tríades menores, em movimento paralelo, continuam a ser empregadas pelas cordas da orquestra, reafirmando atmosfera estabelecida na seção A_E (Fig. 1.36);

Figura 1.36: 2º mov., c. 18-22.

b) parte D_C (c. 27-41): esse segmento é iniciado por uma escrita que imprime marcante sensação de resolução, obtida pela fermata na nota fá₅, que desempenha papel de nota condutora para mi₅ na voz da viola solista. Quanto à textura, observa-se diminuição do número de intervenções das madeiras e da percussão. Ocorre uma inversão de registro: as cordas, sem violas, violoncelos e contrabaixos, atuam em registro superior ao da viola solista. A nota mi, executada pelo *glockenspiel* como nota pedal por todo esse segmento, configura fator tonicizante em A_C. Nos dois últimos compassos de D_C, juntamente com a viola solista e violinos, verifica-se uma tríade maior com terça no baixo (ré#₄, na viola

solista; si₅, si₆ e fá₆ nos violinos), que tem uma relação de quase-dominante⁶⁰ em relação à tríade de mi menor que marcou o início do movimento, preparando a chegada da principal razão áurea em C (Fig. 1.37);

Figura 1.37: 2^o mov., c. 40-43.

c) parte C_B: o ponto C coincide com a principal razão áurea da primeira parte. Verifica-se um acréscimo de intensidade, por meio de uma

⁶⁰ Termos como "quase-tonal" ou "quase-dominante" (traduzidos do inglês, "*quasi-tonal*" e "*quasi-dominant*") são empregados por Berry (1987, cap. 1), para indicar, respectivamente, alusão à tonalidade ou função similar à de dominante em ambientes em que não predomina a harmonia tonal.

mudança mais acentuada de textura, que se torna mais densa, mais ampla e com maior atividade interlinear nas vozes da orquestra. O compositor deixa de usar as tríades menores como padrão de sonoridade, fato que colabora para esse acréscimo de tensão. A interrupção da sucessão temporal verificada nos pontos E e D, obtida por meio de fermatas, não ocorre no ponto C. A voz da viola solista passa a ser elaborada predominantemente em seu registro médio, em região central do espaço textural⁶¹ gerado pela orquestra. No fim da seção (c. 64), chama a atenção o trítono fá - si (fá nos instrumentos da orquestra e si na voz da viola solista), intervalo que produz sensação de continuação de intensidade, dentro de moldes que remetem à harmonia tradicional (Fig. 1.38). O timbre desse intervalo é diferenciado devido à ampla distância entre registros da viola solista e o restante da orquestra.

⁶¹ Berry (1987, p. 196) utiliza o termo "espaço textural" (do original em inglês, "*texture-space*") ao se referir ao âmbito de uma textura.

B(A)
C_B A_E

The musical score for measures 63-66 of the second movement is presented. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trombone, Timpani, Percussion (Tam tam, Cym., Marimba, Pno.), Viola, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score shows a complex orchestration with various dynamics (pp, ff, f, p, mf, fff, arco) and articulations (crot., arco). The measures are divided into two sections: C_B (measures 63-64) and A_E (measures 65-66).

Figura 1.38: 2^o mov., c. 63-66.

1.2.2.2 Segunda seção do segundo movimento

A segunda seção do segundo movimento inicia-se no compasso 65. É dividida fundamentalmente em duas partes, A_C e C_B (Fig. 1.39).

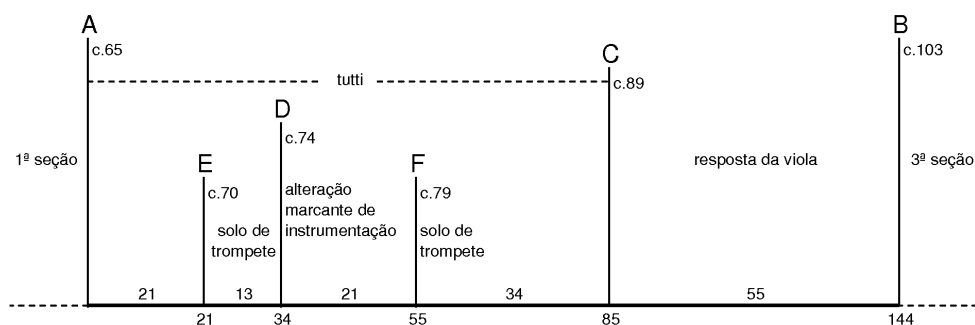


Figura 1.39. Estruturação formal da 2ª seção do 2º mov.

Na primeira seção, A_C, último *tutti* da obra, a orquestra volta a atuar de maneira similar aos *tutti* anteriores, causando impacto por meio de contraste com a atmosfera que finaliza a seção anterior. Em A_C, colabora para a obtenção de sonoridade diferenciada o emprego de *pizzicato à la Bartók* nas cordas graves, que empresta gestual mais agressivo. De modo similar ao que se observa na sexta parte do primeiro movimento, o compositor, em procedimento de deslocamento de textura, retira parte dos instrumentos de cordas e acrescenta instrumentos de sopros a partir do ponto D (razão áurea negativa de A_C). Duas outras razões áureas (c. 70 e c. 79) estão relacionadas a uma alteração súbita de sonoridade, marcando, em ambos os casos, início de solos de trompete. Como na passagem entre o primeiro e o segundo movimentos, violinos e violas são empregados no compasso anterior ao início da seção C_B (anacruse do c. 89), antecipando sonoridade que remanescerá após redução súbita de textura e dinâmica no compasso 89 (Fig. 1.40).

The image shows a page of a musical score for measures 87-90 of the 2nd movement. The score is written for a large orchestra. The key signature changes from F major (one flat) to C major (no flats) at measure 89, indicated by the 'F_C' and 'C_D' markings above the staff. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Maracas (Mar.), Piano (Pno.), Violoncello solo (Vla. solo), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings like *f*, *sf*, and *pp*. The measures are numbered 87, 88, 89, and 90.

Figura 1.40: 2^o mov., c. 87-90.

A sonoridade desse segmento é um retorno àquela que preenchia as primeiras 144 UT da primeira seção (ver Fig. 1.33, acima). Porém, em comparação ao que se verifica no início do movimento, a parte C_B pode ser considerada mais escura, efeito obtido pelo fato de a linha realizada pela viola solista ser trabalhada nos registros grave e médio, sendo que, quanto mais se

aproxima do fim da seção, mais prevalecem os graves. Empregam-se somente os violinos e as violas, o que torna a orquestração dessa parte a menos densa de todo o segundo movimento. Em mais uma alusão à tonalidade, o aspecto harmonia baseia-se em tríades aumentadas (BORGES-CUNHA, informação verbal).

1.2.2.3 Terceira seção do segundo movimento

No final da seção anterior, a linha melódica da voz da viola é desenvolvida até o início da terceira parte, quando, juntamente com vários instrumentos da orquestra, em marcante diferença de textura, executa um semitom melódico descendente *réb* - dó com indicação de glissando, imprimindo sensação de repouso na nota dó (Fig. 1.41). Esse intervalo é recorrente na terceira seção, tanto na voz da viola solista como nas vozes individuais da orquestra.

The musical score for Figure 1.41 spans measures 100 to 104. It is divided into two sections by a vertical line. Above the line, the section is labeled 'C_B' and 'B(A)'. Below the line, the section is labeled 'A_F'. The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Maracas (Mar.), Piano (Pno.), Viola solo (Via. solo), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'p', 'pp', and 'mf'.

Figura 1.41: 2^o mov., c. 100-104.

A terceira seção é dividida pelos padrões da razão áurea em dois segmentos principais, A_C e C_B, determinados pelo ponto C (c. 137), que ocorre concomitantemente com a indicação *Meno Mosso* (Fig. 1.42).

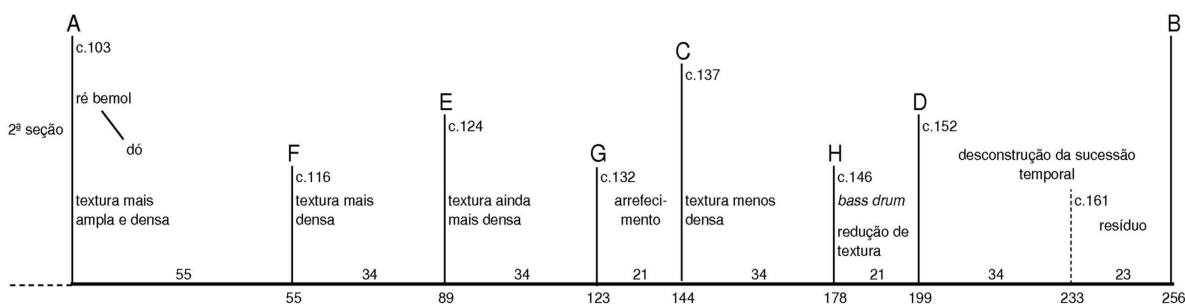


Figura 1.42: Estruturação formal da 3ª seção do 2º mov.

Como na primeira seção, o compositor constrói uma curva de crescimento de intensidade em etapas, correspondentes a quatro partes: A_F, F_E, E_G e G_C. As três primeiras configuram gradual acréscimo de intensidade e, na quarta, em sentido oposto, é conduzido um recuo de intensidade, que continuará a ser elaborado até o fim da obra, em patente adoção de pensamento composicional impregnado da ideia de linearidade. Os eventos, no que concernem aos aspectos melodia, timbre, textura e dinâmica, se ligam em uma cadeia orgânica, na qual são empregados elementos já fixados pelo ouvinte como pertencentes ao conjunto de sonoridades da obra. A presença dessa noção estética pode ser observada no conteúdo das duas primeiras partes, principalmente no que tange à elaboração do aspecto melódico, apoiado pelo aspecto textura:

a) em A_F (c. 103-115), a citada insistência no semitom réb - dó preenche o campo sonoro no registro grave de diversos instrumentos (Fig. 1.41). A célula ré - fá#, executada pela flauta no primeiro compasso da seção, é uma resposta em pianíssimo à célula réb - dó, agregando, por sua movimentação, alguma atividade interlinear à textura, caracterizada, nessa seção, por baixa atividade interlinear. Apresenta-se, na anacruse do compasso 113 (vozes do fagote e do piano), uma célula formada pelas notas dó - láb - sol - mi (em

movimento descendente) que, conjugada ao semitom réb - dó (Fig. 1.43), resultará em material que será trabalhado melodicamente até a principal razão áurea da seção (c.137);

The musical score for Figure 1.43, measures 112-117, is presented in a standard orchestral format. The score is divided into two systems by a vertical line. The first system (measures 112-115) is in 4/4 time and F major. The second system (measures 116-117) is in 3/4 time and E major. The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Maracas (Mar.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations including triplets, dynamics (p, mf, pp, f), and articulation marks. A vertical line separates measures 112-115 from 116-117, with the key signature change occurring at measure 116.

Figura 1.43: 2º mov., c. 112-117.

b) em F_E (c. 116-123), alguns instrumentos da orquestra passam a tocar em uníssono com a viola solista, linha melódica formada pela repetição de padrões originados do conjunto de notas mencionado no item "a". Alguns

instrumentos executam células originadas do mesmo conjunto de notas, porém de maneira deslocada. O fagote tem uma segunda linha melódica, como um contracanto, realizado com as mesmas notas. A fim de incrementar a intensidade, a textura torna-se mais densa e com maior movimentação das vozes individuais dos instrumentos da orquestra, por meio do acréscimo do oboé e adoção de *divisi* para os primeiros e segundos violinos (Fig. 1.43);

c) em E_G, ocorre reiteração do padrão melódico da parte anterior na voz da viola solista. Observam-se alterações que têm por finalidade criar maior intensidade, como a maior atividade da voz da marimba (Fig. 1.44);

Figure 1.44 shows a musical score for measures 130-133. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Timpani, Maracas, Piano, Viola, Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4. The score shows a transition from measure 130 to 133. Above the staff, the notes A_F and F_E are indicated. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like p, pp, mf, and f. The word 'Espressivo' is written above the Bassoon staff in measure 133.

Figura 1.44: 2^o mov., c. 130-133.

d) em G_C, os padrões melódicos se repetem, porém encontra-se procedimento que leva ao arrefecimento gradual do nível de entropia, por meio de redução de densidade de textura, o que pode ser notado ao se comparar os compassos 132 e 133, na Figura 1.44, com o compasso 136, na Figura 1.45.

The image displays a musical score for measures 136 through 139. At the top, a key signature change is indicated from G_C to C_H. A tempo change to *Meno Mosso* is marked at measure 138. The score includes staves for Bsn., C Tpt., Tbn., Mar., Pno., Vla. solo, Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The instrumentation is reduced starting at measure 137, with the woodwinds and strings playing more sparsely. The Viola solo part continues to explore the material, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings like *pp* and *mf*. The overall texture becomes more sparse and focused on the remaining instruments.

Figura 1.45: 2^o mov., c. 136-139.

Na razão áurea da seção (c. 137) observa-se a indicação *Meno Mosso* (Fig. 1.45). A redução do uso dos instrumentos de sopro, que vinha sendo realizada a partir de G, é concluída no compasso 138. Inicia-se, então, um trabalho de decréscimo de intensidade, por meio da retirada gradual das vozes do restante dos instrumentos da orquestra e cada vez menor atividade interlinear. A textura torna-se cada vez mais rarefeita. A harmonia é baseada novamente em tríades menores. As razões áureas passam a determinar mudanças sutis de sonoridade, em trajeto de desconstrução do espaço sonoro, guiado por um claro pensamento linear. Na linha da viola solista continua a exploração do material

melódico de A_C, porém, como se observa nos compassos 137 a 139 (Fig. 1.45), com a introdução de algumas outras notas e o uso repetido de glissandos em intervalos de semitom.

Borges-Cunha (2008) afirma que a repetição implorada, juntamente com a estabilidade das áreas de comportamento, produz um ambiente ritualístico.⁶² A repetição implorada a que se refere o compositor está relacionada:

a) à repetição de padrões de altura verificada acima. Como afirma o compositor:

Ultimamente, tenho utilizado a repetição de fragmentos, polarizando localmente algumas alturas. Às vezes, essas repetições cumprem a função expressiva de súplica. O intérprete está suplicando. Na verdade, estamos todos suplicando por tranquilidade e paz. Outras vezes, cumpre a função de reiterar o caráter decisivo de violência ou de bravura. Sempre busco a expressão. Delicadeza e violência se alternam ou convivem simultaneamente (BORGES-CUNHA, 2009b).

b) ao uso insistente de semitons descendentes. Esse intervalo, em ambientes em que há alguma referência tonal, pode imprimir a sensação de condução (como a da sensível para a tônica) ou, principalmente quando realizado com apoio na nota superior, de resolução, sendo a nota superior percebida como uma *appoggiatura*. O fato de o trecho em questão fazer parte de trechos com alusão de tonalidade em modo menor faz com que essa insistência se dê em um ambiente comumente associado ao sentimento de tristeza ou de dor. Assim, no segundo movimento do Concerto, os semitons descendentes, por causa da insistência com que ocorrem, remetem a um ambiente de tristeza e de súplica.

A repetição (de padrões de altura) e a insistência (no uso de semitons) associam-se à citada atmosfera ritualística, a qual o compositor relaciona à noção de primitivo (BORGES-CUNHA, informação verbal). Em um ritual primitivo, certas

⁶² Cf. citação no início deste capítulo.

práticas são insistentemente realizadas, entre elas a invocação repetida e obstinada.

A partir do ponto D, em meio a uma escrita orquestral caracterizada por uma textura cada vez mais rarefeita e por dinâmica *pp*, a viola executa algumas vezes a nota réb, todas com indicações de *sforzatissimo* e *stacatto* que determinam uma execução de caráter enérgico. Na primeira vez, ocorre uma resolução na nota dó, criando a expectativa de uma possível resolução, no final da obra, também em nota dó. Essas notas em *sforzatissimo*, que são um último evento de não linearidade explícita da obra, também despertam associações extramusicais, ao reportar o ouvinte a algo primitivo (e ritualístico, no contexto da obra), por seu repentino caráter percussivo, que se dá em meio a sonoridade suave, efeito para o qual contribuem intervenções do bumbo realizadas com acentos (Fig. 1.46).

The musical score for measures 150-156 is divided into two sections: H_D and D_B. The percussion part (Perc.) includes a snare drum (Perc.) and a tam-tam (Perc.). The piano part (Pno.) features a melodic line with triplets and accents. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla.) include a solo viola (Vla. solo) with a melodic line and triplets. The score is marked with dynamics like *pp* and *sforzatissimo* (*sf*).

Figura 1.46: 2^a mov., c. 150-156.

Na parte final, D_B (Fig. 1.46), as várias fermatas elaboram uma desconstrução da sucessão temporal, conduzindo a um estado mais próximo ao estático, mas não como o estado de quase não ação do início do movimento.

que lhe são inerentes, em uma escrita que busca favorecer a manifestação daquilo a que o compositor se refere como sendo a natureza do instrumento (BORGES-CUNHA, informação verbal).⁶⁴

⁶⁴ O compositor se reporta à forte referência tonal a que estão relacionados os instrumentos de cordas em decorrência de sua evolução histórica.

2 SONORIDADES

No sistema musical do ocidente, considera-se tradicionalmente que o som seja constituído por altura, duração, intensidade e timbre, sendo os três primeiros elementos entendidos como quantificáveis, enquanto o quarto, timbre, como um componente qualitativo do som. O surgimento de meios que possibilitaram a mensuração de altura, intensidade e duração, revelou que timbre é, na verdade, um produto da fusão desses três elementos, não se tratando, portanto, de um componente, mas sim de um composto (MANOURY, 1991, p. 295). O *vibrato*, por exemplo, é um aspecto que pode ser compreendido como relacionado a altura ou intensidade, ou a cada um desses associados ao elemento duração, já que a periodicidade da oscilação de altura ou intensidade que caracteriza esse recurso é somente percebida como tal se relacionada a determinada pulsação. Ao mesmo tempo, pode-se afirmar que uma mesma nota executada com ou sem *vibrato* apresenta cores distintas, o que remete à noção de timbre. Uma solução para essa questão encontra-se na proposta de abarcar com o termo "timbre"

[...] não somente os fenômenos sonoros que o ouvido conhece perfeitamente e que podem ser nomeados (sons instrumentais ou vocais), mas também toda uma série de *comportamentos*. Pode ser um modo de ataque, um vibrato, um glissando perceptível, etc., em resumo, comportamentos cuja coerência permite discriminar certos objetos de outros (MANOURY, 1991, p. 298).

As acepções usuais do termo "timbre", como "aquilo que distingue a qualidade de som entre um instrumento (ou voz) e outro", foram bastante questionadas no decorrer do século passado (KENNEDY, 2008). Falar do timbre de um instrumento, por exemplo, tornou-se questionável, depois de se constatar que as notas de determinado instrumento, não obstante continuarem sendo identificadas como pertencentes a ele, podem apresentar características espectrais que mudam consideravelmente ao longo de sua tessitura, além do fato

de a composição espectral de uma nota poder mudar bastante de um ponto a outro de uma sala de música (ROEDERER, 1998, p. 22).

Essas considerações, porém, fogem ao escopo deste estudo, razão pela qual, por necessidade de estabelecer uma padronização, adoto o termo "sonoridades", abarcando outros como "timbre", "textura", "dinâmica" ou qualquer elemento sonoro considerado em si mesmo e não como material empregado para trabalhar melodia, ritmo ou harmonia.¹ Nesse caso, o termo "timbre" é relacionado especificamente a escolhas do compositor ou do intérprete que indiquem, entre outros, a preferência por determinado(a): a) matiz sonoro de um instrumento, incluindo articulação (um acento, *legato*, *staccato*, etc.), ou aspecto de seu idioma (surdina, *pizzicato*, *sul tasto*, etc.); b) diferenciação ou fusão de matizes sonoros entre instrumentos; c) âmbito de alturas, isto é, no que se refere a preferências por determinado registro, combinações de registros ou alturas (intervalos) e contraste entre registros.

Acredito que a escolha da viola como instrumento solista, por si só demonstra especial preocupação do compositor com o aspecto timbre. Desde nossas primeiras conversas a respeito do projeto do Concerto, a viola e seu timbre centralizaram as atenções. Quais as possibilidades de manipulação do material sonoro que esse instrumento oferece? Quais os cuidados a serem tomados para que a escrita favoreça a percepção dessas possibilidades? As discussões sobre esses temas levaram à reflexão sobre a natureza da viola e certos aspectos da trajetória da exploração de suas propriedades sonoras.

¹ Os conceitos contidos neste parágrafo baseiam-se amplamente no capítulo "*Sound*", em LARUE, 1992, p. 32-38, e no capítulo "*The Element of Sound*", em WHITE, 1994, p. 232-256.

2.1 A VIOLA E SEUS TIMBRES

O desenvolvimento da viola teve marcante impulso no final do período que comumente se denomina Romantismo² musical. Fato característico do século XX, o incremento do uso da viola de maneira a evidenciá-la, em obras para viola solo, concertos e sonatas, além de importantes participações naquelas compostas para formações camerísticas, como trios, quartetos, quintetos, etc., foi resultado, entre outros, da busca por diferenciação de timbres. Até então, a potencialidade da viola era obscurecida pelo uso predominante do violino como instrumento solista e, por conseguinte, como padrão dominante de timbre. Essa forte referência fazia com que a viola fosse habitualmente comparada com o violino e, como resultado, quase sempre preterida, o que não favorecia a apreciação da totalidade de atributos que a distingue dos demais instrumentos da família das cordas.

Na história da música, o desenvolvimento de uma escrita rica em aspectos idiomáticos está relacionado, entre outros, à exploração das possibilidades tímbricas de cada instrumento. No caso da viola, a evolução e a consolidação desse tipo de escrita se deram mais recentemente, se comparada com o que sucedeu ao violino e ao violoncelo. Contudo, já antes do Romantismo há exemplos de exploração consciente do timbre da viola. Nesse sentido, Telemann pode ser considerado um pioneiro. Afora o fato de ter composto o primeiro concerto para viola e orquestra de que se tem registro,³ a maneira com que escreveu para a viola nessa obra é resultado de uma acertada avaliação das possibilidades desse instrumento. Nas palavras de Hirschmann (2002, p. III):

É admirável a maestria com que Telemann se utiliza das propriedades tímbricas e técnicas da viola: as cordas soltas são eficientemente empregadas em pontos de importância estrutural, as

² Neste estudo, adota-se aceção correntemente aceita de Romantismo, entendido como um período da história da música ocidental que se estendeu do início do século XIX ao começo do século XX.

³ Cf. RILEY, 1980, p.117.

figurações são confortavelmente adequadas à técnica de mão esquerda, a sonoridade suave dos graves e a nitidez enxuta do registro agudo do instrumento são enfaticamente expostos. As texturas de acompanhamento do *ripieno* das cordas são sutilmente combinadas com os diferentes registros da viola.

Contudo, foi em grande parte na escrita orquestral e, principalmente, na música de câmara que se deu uma constante evolução no que se refere à criação da identidade do instrumento. Na obra camerística de Haydn e Beethoven, percebe-se uma escrita mais elaborada para a viola, principalmente pelo incremento de pensamento motivico, cuja realização passou a ser distribuída de maneira mais equitativa entre todas as vozes. Apesar desse notável desenvolvimento, acredito que os Quintetos para cordas⁴ de Mozart sejam um marco ainda mais significativo na história da viola, à qual o compositor conferiu papel de destaque, explorando em vários momentos a sonoridade de sua quarta corda.

O apreço de certos compositores pelos graves da viola, particularmente pela sonoridade da quarta corda, é um fator da maior importância na história desse instrumento. A sonoridade da corda dó, em grande parte, foi o caminho pelo qual o instrumento se afirmou em algo que tem de exclusivo, em algo com o que não pode ser confrontado com o violino. Ligeti (2001, p. i)⁵, ao comparar a viola com o violino, coloca que:

Os dois instrumentos são mundos distintos. Ambos têm três cordas em comum, a lá, a ré e a sol. A natureza aguda da corda mi empresta ao violino uma luminosidade poderosa, além de uma sonoridade metálica penetrante, ausente na viola. O violino lidera, a viola permanece na sombra. Por outro lado, os graves da corda dó dão à viola

⁴ Quintetos para dois violinos, duas violas e violoncelo, K.174, K.515, K.516, K.516b, K.593 e K.614.

⁵ Ligeti (2001, p. i) refere-se especificamente ao Quarteto D887 de Franz Schubert e ao movimento lento do Quinteto para piano e cordas Op.44 de Robert Schumann. Especialmente esse último compositor deu papel de destaque à viola em várias obras camerísticas, como nos quartetos de cordas Op.41, no Quarteto com piano Op.47, nas *Märchenbilder* Op.113 (para viola e piano) e nas *Märchenerzählungen* Op.132 (para viola, clarineta e piano). Schumann exerceu influência em vários compositores do Romantismo, entre eles Johannes Brahms, em cuja escrita para música de câmara se evidencia a crescente importância no papel desempenhado pela viola no decorrer do século XIX.

uma acerbidade única, algo áspera, a qual deixa um gosto de madeira, terra e ácido tânico.

Ligeti (2001, p. i) também afirma que a sua afeição pelo timbre da corda dó da viola foi despertada pela música de câmara de Schubert e Schumann, na qual "a escura elegância" do instrumento se faz evidente. A "escura elegância" da viola foi percebida e explorada pelos compositores românticos, o que representou sensível progresso para o desenvolvimento de uma escrita para viola aceita como rica em expressividade. É interessante notar que esse progresso se dá em um contexto estético em cujo bojo valorizava-se a construção de atmosferas relacionadas à ideia de profunda subjetividade. Esses ambientes, quando impregnados da intenção de expressar sentimentos interiorizados como os de ternura, tristeza ou melancolia, passaram a ser associados ao timbre da viola, comumente descrito, até hoje, como velado ou escuro.⁶

O *status* conquistado pela viola durante o Romantismo é bem exemplificado pela seguinte explanação de Lavignac (1895, p. 161):

No que se refere ao artigo violino, e lendo os exemplos uma quinta abaixo, tem-se ciência de tudo aquilo que é possível ou impossível a ela [viola]. Mas uma diferença importante deve ser notada: o caráter do timbre. Enquanto o violino é penetrante, incisivo, dominador, a viola é humilde, terna, triste e morosa. Na orquestração, além do emprego para preenchimento, também se tira partido dessas características para a expressão de sentimentos de melancolia, de resignação, que traduz com um poder comunicativo de pujança incomparável, desde uma morna lembrança até emoção angustiada e patética.

Foi no século XX, porém, que ocorreu uma notável transformação na maneira de lidar com as possibilidades tímbricas da viola. Em grande parte influenciados por Hindemith,⁷ compositores passaram gradualmente a valorizar o

⁶ Nesse aspecto, mais uma vez creditamos pioneirismo a Mozart, pelo tratamento dado à parte da viola no Quinteto para clarineta e cordas em lá maior K. 581, cujo último movimento é compreendido por variações, uma das quais contrasta marcadamente com as demais, devido à expressão de melancolia obtida pelo uso da viola.

⁷ Hindemith soube explorar o timbre da viola em todos os seus registros já em obras como a Sonata Op.11 nº 4 para viola e piano, quando ainda era fortemente influenciado por compositores da tradição romântica, entre eles Brahms e Reger. Porém, foi em fase composicional de postura

emprego de todo o espectro sonoro da viola. O timbre resultante do uso do registro agudo associado a dinâmicas como fortíssimo e "fff", por exemplo, tornou-se não somente aceito, mas também apreciado. Nesse caso, a sonoridade obtida é usualmente descrita como rascante, que, antes indesejável, passou a ser tratada por compositores como material sonoro passível de exploração. Foi um salto significativo para a evolução de uma escrita mais rica em elementos idiomáticos para o instrumento, tendo sido, de certa forma, a emancipação do jugo da comparação com o violino.

A primeira metade do século passado foi dominada por uma tendência composicional contrária ao emprego de sonoridades usuais no século XIX. Essa postura de oposição à estética romântica levou à procura de alternativas para a predominância do violino como instrumento solista. Uma opção encontrada foi a viola, que passou, assim, a ter suas possibilidades tímbricas cada vez mais exploradas. Nas palavras de Mendes (2002, p.9):

Além do surgimento de virtuosos, o crescimento na produção para viola no século XX pode ser creditado também ao cansaço, ou talvez à grande identificação do timbre violinístico com o repertório romântico do século XIX, favorecendo a viola, que passa a ser considerada pelos compositores como tendo um timbre moderno, novo, não impregnado de romantismo.

No que concerne a timbre, apesar das evidentes transformações ocorridas no período entre as duas grandes guerras, a maioria dos compositores e intérpretes mantiveram laços com padrões sonoros do século XIX até meados da década de 1950.⁸ Somente a partir da segunda metade do século XX, observa-se grande transformação nesse aspecto: o fenômeno acústico por si só torna-se um

antirromântica, com obras como as Sonatas para viola solo Op.25 nº 1 e Op.31 nº 4 (1923), a Sonata para viola e piano Op.25 nº 4 (1922) e os concertos para viola e orquestra *Kammermusik Nr. 5* Op.36 (1927) e *Konzertmusik* Op.48 (1930), que Hindemith consolidou uma escrita que em muito colaborou para tornar a viola um instrumento timbricamente independente. Cf. KUBALA, 2004.

⁸ O prenúncio de uma atitude menos hierarquizante em relação ao emprego dos timbres de cada instrumento ocorreu com a aplicação do conceito de *Klangfarbenmelodie* pelos compositores da segunda escola de Viena.

evento musical, assumindo posição proeminente na hierarquia constitutiva das estruturas musicais (STRANGE, 2001, p. xi). A experimentação de novas sonoridades passou a guiar grande parte das atenções de compositores, o que resultou no desenvolvimento de uma variedade antes inimaginável de recursos sonoros, muitos dos quais passaram a ser entendidos como pertencentes ao que se denomina técnica estendida.

A partir desse ponto da história da música, no qual sonoridades ligadas à tradição coexistem com aquelas desenvolvidas no século XX, não se pode mais falar em diferenciação entre os instrumentos de cordas friccionadas, no que tange ao interesse e à dedicação que despertam em compositores. Quase todos os grandes compositores do século XX escreveram obras de importância para viola, tornando ultrapassada e sem sentido a reclamação de que o repertório para viola é escasso.

Como se pôde observar, no decurso da história consolidaram-se algumas maneiras de trabalhar as qualidades sonoras da viola, que foram gradualmente aceitas como potencialmente expressivas. A sonoridade profunda de seus graves, sua capacidade de expressar sentimentos íntimos, ou ainda seu timbre rascante que, principalmente nos agudos, se opuseram à noção dominante de beleza de som, configuram modos de entendimento da viola que a valorizaram enquanto material sonoro passível de manipulação por compositores. São elementos essenciais na formação do idioma da viola, os quais impregnam a produção para esse instrumento, inclusive de compositores da atualidade.

2.2 A VIOLA NO CONCERTO DE BORGES-CUNHA

Um aspecto estilístico⁹ importante na escrita para a viola no Concerto de Borges-Cunha é o emprego de uma escrita que remete a atmosferas e

⁹ Adoto neste estudo a palavra "estilo" e suas derivações, baseando-me em parâmetros desenvolvidos por Meyer (1996, p. 3), que propõe a seguinte definição: "Estilo é uma repetição de padrões, quer no comportamento humano quer em artefatos produzidos pelo comportamento

sonoridades que podem ser associadas à ideia de tradição, ora por serem abarcadas por essa noção ora por representarem um distanciamento dela. Na escrita para a viola solista, essa distinção é obtida, em parte, pelo uso que Borges-Cunha faz do elemento timbre.

2.2.1 Tradição

Ao associar o timbre da viola com tradição, refiro-me a sonoridades comumente associadas à técnica instrumental consolidada durante o Romantismo, as quais se relacionam diretamente ao conceito de beleza de som. Trata-se de uma concepção que caracteriza o som como potencialmente contínuo em sua qualidade, rico em harmônicos, amplo em volume, com pouco ruído e com clareza de ataque.¹⁰ Essas propriedades coadunam com um padrão estético colocado em xeque no início do século passado, pelo surgimento do Modernismo musical e, por conseguinte, pela consolidação de um ideário com tendências que apontavam, entre outras, "a necessidade de abandonar antigas distinções entre música e ruído [...]" (BOTSTEIN, 2008). Não foi por acaso que Hindemith (1977), na busca de chocar o público da época com algo que fosse contra esse ideal sonoro, escreveu no início do quarto movimento da Sonata para viola solo Op.25 nº 1, a indicação "Muito rápido. Selvagem. Beleza de som é coisa secundária".¹¹

humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro dos limites de um conjunto de condições restritivas".

¹⁰ Por som contínuo em sua qualidade, refiro-me a um som caracterizado por uma homogeneidade derivada de repetição de padrões de articulação. Por exemplo: a execução de uma ligadura, nessa concepção, não deve conter acentos ou pausas indesejáveis, por causa de mudança de direção de arco mal realizada, do uso excessivo de *vibrato* em sua amplitude de maneira repentina ou de mudança de posição que, por ter sido realizada com excesso de rapidez, provoca um solavanco no arco. Em outro exemplo, para que um trecho realizado com *spiccato* seja entendido como pertencente a esse padrão sonoro, os ataques e durações de cada nota devem seguir uma constância tal que nenhuma delas soe de maneira evidentemente diferenciada. Nos dois exemplos, as ocorrências técnicas descritas como indesejáveis tornam a execução menos eficiente, ao se oporem ao conceito predominante de beleza de som. É bom lembrar que, em ambos os exemplos, a pretendida homogeneidade de som é algo subentendido.

¹¹ No original: *Rasendes Zeitmass. Wild. Tonschönheit ist Nebensache.*

É importante frisar que Borges-Cunha utiliza, no Concerto para Viola e Orquestra, recursos técnicos ligados em sua maioria à tradição dos instrumentos de cordas, o que determina a predominância de timbres que, mesmo quando imprimem a sensação de estranheza, soam mais como uma procura por expansão do leque de timbres tradicionais que como uma atitude de ruptura com essas sonoridades. Borges-Cunha explicitou diversas vezes seu desejo de que a técnica tradicional do instrumento deveria prevalecer na abordagem do Concerto. Considero esse tratamento dos recursos instrumentais uma base sobre a qual o compositor acrescentou gestual¹² próprio, que, por vezes, se contrapõe ao conceito de tradição.

Em conformidade com o que foi descrito acima, as articulações predominantes na parte de viola do Concerto são *détaché* e *legato*. Observa-se também o uso de recursos ligados à tradição dos instrumentos de cordas, como portamento, cantábile (incluindo a indicação de cantábile em apenas uma corda), harmônicos naturais e harmônicos artificiais.

Em relação ao *vibrato*, ocorre somente duas vezes a indicação "*senza vibrato*" (última semicolcheia do compasso 11 e anacruse do compasso 37). Excetuados esses eventos, entendemos que é dada ao intérprete a opção de utilizar ou não esse recurso.¹³ No segundo movimento, principalmente, por causa da ocorrência de notas longas, existe a possibilidade constante de trabalhar o *vibrato*, variando sua velocidade e amplitude. Nos compassos 22 e 23 do segundo movimento (Fig. 2.1), por exemplo, uma interessante fusão com o timbre da clarineta é obtida pela sustentação da nota sol₅ sem *vibrato* na primeira vez em que ocorre (compasso 22); já na segunda vez em que se encontra a nota sol₅ (compasso 23), pode-se sustentá-la por algum tempo sem *vibrato*, para depois realizá-lo gradativamente. Nesse caso, o fá#₅ também deve ser executado sem *vibrato*.

¹² A respeito da aplicação em música do termo gesto e suas derivações, cf. cap. 3.

¹³ A indicação "*senza vibrato*", especificamente, é típica do século XX. O controle sobre o uso do *vibrato*, em oposição a seu uso sem nenhuma espécie de questionamento, reflete, em parte, reação aos excessos de seu uso durante o período romântico. Cf. ZUKOFSKY, 1992, p. 146.

The image displays a page of a musical score, measures 22 through 24. The score is written for a full orchestra with the following parts visible: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), two Percussion (Perc.) parts, Viola solo, Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 22 begins with a *pp* (pianissimo) dynamic for the Flute and a *p* (piano) dynamic for the Clarinet. The Flute part features triplet markings. The Percussion parts include triplet markings. The Viola solo part has a melodic line with slurs. The Violin and Viola parts have sustained notes with slurs. The Violoncello part has a melodic line with slurs.

Figura 2.1: 2º mov., c. 22-24, partitura geral, X.

Outro exemplo encontra-se nos compassos 37 e 38 do segundo movimento (Fig. 2.2), em que se observa uma interessante combinação de timbres da viola e da clarineta ao executarem juntamente a nota sol. É importante atentar para a indicação de execução em corda solta, cuja execução sem *vibrato* funde-se timbricamente com a clarineta, instrumento que habitualmente é executado sem o emprego desse recurso.

escrita com dissonâncias, não somente pela execução do intervalo escrito em si, mas também por meio de efeito pedal resultante de sua reverberação. Além das situações em que a escrita leva necessariamente ao uso de cordas soltas,¹⁵ busquei empregá-las em abundância quando a escrita oferecia espaço para opção de dedilhados. Nos compassos 41 e 42 (Fig. 2.3) e nos compassos 158-159 (Fig. 2.4), por exemplo, o emprego constante da corda lá solta gera um efeito diferenciado, no caso da viola, pelo contraste entre a sonoridade naturalmente velada do instrumento e o som mais penetrante da corda solta (DALTON, 1988, p. 114). É um procedimento estimulado por Primrose, para quem

[...] a beleza da viola reside nas cordas soltas, acompanhadas livremente do emprego de harmônicos naturais e muita bariolagem. (No meu dicionário de francês encontro: 'barioler, v.t., tracejar com várias cores.') Isso, eu entendo ser realizado com sensibilidade, por meio do emprego de trocas de cordas pouco usuais, não rejeitando o saboroso uso de cordas soltas nesse procedimento (DALTON, 1988, p. 114).

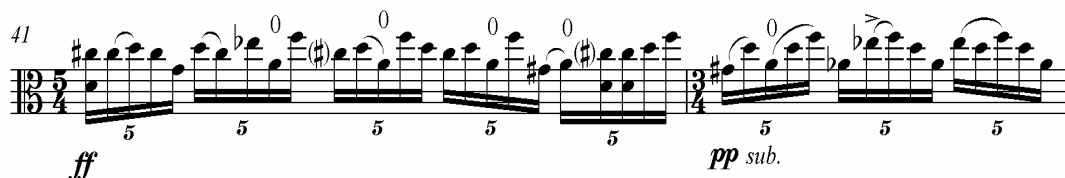


Figura 2.3: 1ª mov., c. 41-42, viola, IX. As indicações de corda solta foram acrescentadas, neste exemplo, pelo intérprete.

¹⁵ Borges-Cunha utiliza o sinal "0", normalmente usado para indicar corda solta, somente no compasso 37 do segundo movimento (ver Fig. 2).

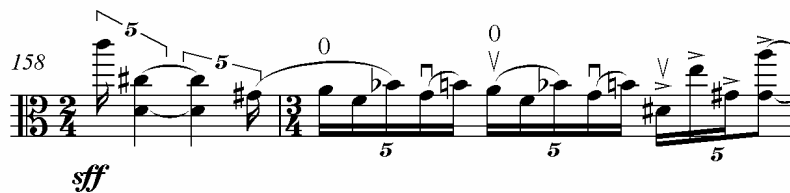


Figura 2.4: 1º mov., c. 158-159, viola, IX. As indicações de corda solta foram acrescentadas, neste exemplo, pelo intérprete.

Em relação ao elemento articulação, a escrita do primeiro movimento despertou poucas dúvidas. A *trattina* (como na Fig. 2.5) corresponde à sonoridade obtida por meio de execução em *détaché*, que resulta, numa seção na qual predomina o *legato*, em leve separação entre as notas. Nesta obra, a *trattina* não deve ser entendida como indicativa de execução com ênfase no ataque de cada nota, que seria outra maneira usual de interpretar esse sinal (BORGES-CUNHA, informação verbal).



Figura 2.5: 1º mov., c. 133-134, viola, X.

Em relação à técnica de mão direita, quase não se encontra oportunidade para a execução de golpes de arco "fora da corda". Somente em poucos trechos, como nos compassos 156-157, mostrou-se conveniente o uso de uma articulação menos sustentada, a fim de obter-se mais clareza, o que resulta em um *spiccato* largo (Fig. 2.6).



Figura. 2.6: 1ª mov., c. 156-157, viola, IX. Os pontos foram acrescentados nesse exemplo pelo intérprete, indicando execução menos sustentada.

No segundo movimento, coube ao intérprete tomar decisões relativas às ligaduras, o que determinou várias diferenças entre as fontes VII (material enviado pelo compositor para estudo) e X (versão final do concerto). O compositor esclareceu que pretendia causar uma grande surpresa com esse movimento, por meio de mudança súbita e contrastante de atmosferas. Adotando linha de exposição calcada no uso de metáforas¹⁶, Borges-Cunha declarou que o primeiro movimento possui um conteúdo expressivo, cuja instabilidade reflete-se na interpolação de momentos de tranquilidade - associados à busca do compositor por paz - em meio a trechos agressivos e rústicos. Já no segundo movimento, apesar de o conteúdo psicológico não ser de completa tranquilidade, predomina a expressividade resultante de sentimento de paz, uma paz finalmente alcançada após a superação parcial do tormento expresso pelo primeiro movimento, ganhando a viola espaço para cantar, lamentar e chorar (BORGES-CUNHA, informação verbal). Como consequência dessas considerações optou-se pela predominância da articulação *legato*, visando a obter linhas longas de fraseado em cantábile. Em alguns momentos, como no compasso 58 (Fig. 2.7), preferiu-se o emprego de *détaché*, com o objetivo de passar ideia de súbita e breve agitação.

¹⁶ Sobre o emprego de metáforas em música, cf. cap. 1.



Figura. 2.7: 2º mov., c. 57-58, viola, IX.

Também no segundo movimento, foram transportadas uma oitava abaixo as notas ré#₄ em *sforzando* em *fortíssimo*, isto é, de ré#₄ para ré#₃, a partir do compasso 152, a fim de causar impacto por meio da mudança súbita de registro.

Um aspecto com o qual pude lidar nos primeiros ensaios foi a conciliação da qualidade dos ataques da viola juntamente com os de outros instrumentos da orquestra, como nos compassos 8 a 10 do segundo movimento. É um momento em que a viola trabalha juntamente com o *glockenspiel*, podendo o solista, na busca por obtenção de similaridade de timbre, executar cada início de nota de modo mais incisivo (Fig. 2.8).

The image displays a musical score for measures 8, 9, and 10 of the 2nd movement. The score is written for six parts: Percussion (Perc.), Viola solo, Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The time signature changes from 3/4 to 2/4 in measure 9 and back to 3/4 in measure 10. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Viola solo part is marked *pp* and features a melodic line with triplets. The Violin 1 and Violin 2 parts are marked *pp* and feature a melodic line with triplets. The Viola and Violoncello parts are marked *pp* and feature a melodic line with triplets. The score is written in treble clef for the Violins and Viola, and bass clef for the Violoncello. The Percussion part is written in a simplified notation.

Figura 2.8: 2^o mov., c. 8-10, partitura geral, X.

Outro exemplo de situação que propicia a busca por similaridade de ataques pode ser observado nos compassos 22 e 23 (Fig. 2.1, p. 102). Além da já citada maneira de lidar com o *vibrato*, a qual já colabora para a obtenção de homogeneidade sonora no início de cada ligadura, o solista pode, com a mesma finalidade, atentar para a realização de ataques suaves, que não contrastem com os da clarineta, para a qual ocorre indicação de dinâmica piano.

Além do que já foi relatado acima, outras questões concernentes a timbre ligadas à técnica tradicional do instrumento foram discutidas:

a) no compasso 16 foi inserida a indicação "*a punta d'arco*" (Fig. 2.9), maneira de executar articulação que deve ser aplicada em outros trechos que apresentam escrita similar, como na realização dos harmônicos naturais,

executados ou não juntamente com o ré#₄, nos compassos 49 a 51, 55 a 58 e 62 a 63 (ver Fig. 2.13, p. 115);



Figura 2.9: 1º mov., c. 16, viola, X.

b) no último tempo do compasso 15 do primeiro movimento (Fig. 2.10), com o objetivo de alcançar o sol₅ com o terceiro dedo na corda ré (para ser possível, então, alcançar a nona ré#₅ - mi₆) é necessário realizar, do fá#₅ para o ré₅, mudança de posição e de corda (segundo ou terceiro dedo na corda lá para primeiro na corda ré), que resulta em alteração repentina de timbre, o que considere não ser adequado para a condução de um fraseado que tenha como culminância o compasso seguinte. Propus a Borges-Cunha que ele considerasse alguma mudança de nota, mas a passagem acabou não sendo alterada.

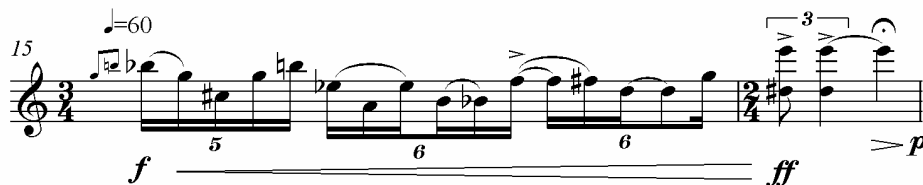


Figura 2.10: 1º mov., c. 15, viola, II.

Tendo em vista essa dificuldade, indaguei se não seria possível alterar esses intervalos, transportando a nota superior uma oitava abaixo e, no sentido contrário, a inferior uma oitava acima, a fim de obter-se intervalos de sétima em substituição aos de nona. O compositor não realizou a modificação, esclarecendo que a sonoridade de um intervalo de nona difere substancialmente da sonoridade de um de sétima. Borges-Cunha afirma dar especial importância à cor de cada intervalo.¹⁷

O fato de cada intervalo ter uma cor distinta pode ser verificado simplesmente por meio de audição cuidadosa, podendo soar por demais evidente a afirmação de que intervalos de sétima e nona diferem em timbre. Porém, o estudo dirigido a todos os intervalos e a percepção de cada um deles como um fenômeno tímbrico autônomo não são usuais no estudo tradicional de música. É interessante a observação de Zukofsky (1992, p. 144-145) de que sugestões como as de Geminiani, que aconselhava o estudo de todos os intervalos, consonantes ou não, ainda não foram assimilados depois de quase 250 anos. Complementa, afirmando que:

É difícil imaginar como se sentir confortável com questões da música de hoje relativas a altura e a intervalo, se não possuímos nem a comodidade auditiva nem a comodidade física que o estudo corriqueiro de escalas de intervalos (de terças, sextas, oitavas e décimas) oferece à música diatônica. Incorporar todos os outros intervalos em nossa rotina de estudo diária seria um enorme passo para ajudar a música de hoje (ZUKOFSKY, 1992, p. 145).

O porquê do acentuado enfoque no domínio técnico dos intervalos consonantes e, conseqüentemente, da falta de atenção dirigida ao estudo dos intervalos dissonantes, provavelmente está relacionado ao entendimento de consonância e dissonância no decorrer da história. É usual a associação entre os conceitos de consonância e dissonância com, respectivamente, sensações descritas como de maior ou menor agradabilidade, relação essa que é modernamente entendida como evidentemente cultural. Já em relação às

¹⁷ Inclusive ao se tratar de intervalos melódicos.

sensações de consonância e dissonância em específico, fatores culturais concorreriam com elementos inerentes à natureza da audição humana. Roederer (1998, p. 239-245) esclarece que o sistema auditivo humano possui aparentemente a faculdade de distinguir certos intervalos de frequência (um intervalo de oitava, de quinta, de quarta, etc.), sendo, portanto, a percepção de intervalos, consonantes ou não, algo inerente aos mecanismos da audição humana. Interessantemente, o ouvido, ao comparar esses intervalos entre si em uma espécie de avaliação qualitativa, os classifica, colocando-os quase na mesma ordem com que se apresentam na série harmônica (ROEDERER, 1998). Tudo indica que os intervalos musicais, como ingredientes harmônicos explícitos, têm sido aceitos gradualmente na civilização ocidental, em uma espécie de

tolerância gradual da nossa habilidade de processamento auditivo, que agora está receptiva a "digerir" uma entrada muito mais complicada (como são os padrões de vibração das dissonâncias) do que há mil anos atrás, quando, provavelmente, uma quinta era considerada uma ousada inovação (ROEDERER, 1998).

Assim, seguindo essa linha de pensamento, somos capazes de desenvolver a audição de maneira que intervalos dissonantes sejam percebidos cada qual em sua especificidade - o som de uma segunda menor, de uma segunda maior, uma sétima menor, etc. - e não da maneira generalizante que acaba por predominar no estudo tradicional, no qual esses intervalos são entendidos como pertencentes a um grupo genérico de sonoridades dissonantes, sendo o termo "dissonante" usado de maneira a expressar vagamente não consonância ou, simplesmente, uma não agradabilidade.

Durante a fase de preparação de uma obra como o Concerto, é importante realizar um treinamento que vise a valorizar a audição de intervalos, cada qual percebido em sua peculiaridade tímbrica. O desenvolvimento de uma audição voltada para a percepção do timbre de intervalos colabora para a consolidação do entendimento desse material como hierarquicamente relevante, o

que aumenta o leque de sonoridades suscetíveis de serem trabalhadas pelo intérprete.

Ainda a respeito da relação entre timbre e intervalo, a partir do compasso 49 (Fig. 2.13, abaixo) até o compasso 57, observa-se o intervalo ré#₄ - mi₆, (uma 16^a menor ou uma nona acrescida de uma oitava), sendo uma das notas executada como harmônico natural (mi₆) e a outra digitada (ré#₄). O efeito obtido é uma sonoridade que causa surpresa, consequência da ampla extensão do intervalo somada à marcante diferença de timbre entre as duas notas.

Durante a fase de preparação para o concerto de estreia, foram trabalhadas questões associadas à técnica de mão direita que resultaram em modificações no elemento timbre.

Na seção formada pelos compassos 46 e 47 (Fig. 2.12), observam-se as indicações "*sul ponticello*" e "*pp*", ambas no início do compasso 46, além de sextinas, subdivisão do pulso que demanda rapidez de execução.

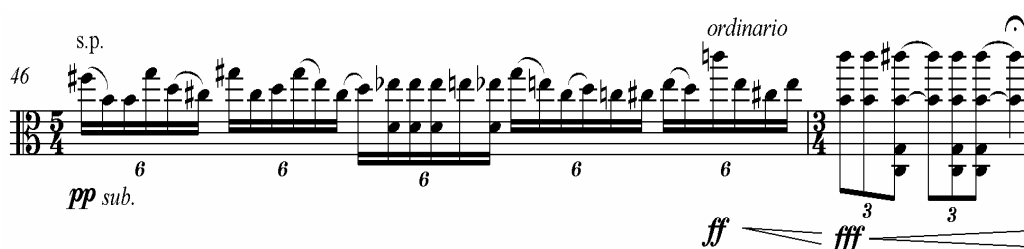


Figura 2.12: 1^o mov., c. 46-47, viola, X.

Após os primeiros ensaios com orquestra, Borges-Cunha chegou à ideia de dividir o trecho, movido por questão que concerne a timbre. O *sul ponticello* devia ser executado, de fato, bem próximo ou em cima do cavalete, sendo definição de altura e articulação de som aspectos secundários. O objetivo era chegar a uma sonoridade difusa no que tange a articulação e altura de nota, sendo que o aspecto que devia predominar era o timbre característico de uma execução *sul ponticello* em si. A partir do fortíssimo no final do compasso 46, no

entanto, a seção não deveria mais ser executada *sul ponticello*, de forma que fosse timbristicamente destacada do trecho anterior. O fortíssimo foi colocado abaixo do ré₆ no final do compasso 46 por sugestão do intérprete, pelo fato de ele entender as quatro últimas notas desse compasso como uma anacruse do compasso 47. É interessante observar o fato de o recurso *sul ponticello* poder ser considerado como pertencente à tradição dos instrumentos de cordas.¹⁸ Porém, na passagem acima, essa indicação está inserida em um contexto que a transforma e a distancia dessa tradição, contribuindo para obter-se uma sonoridade marcadamente diferenciada.

No compasso 48 (Fig. 2.13), Borges-Cunha indicou "*Lagrimando, legato e flautando*". A sensação de estranheza presente nesse trecho é obtida por meio de som difuso, sem clareza de ataque e pobre em harmônicos, características de timbre determinadas por uma combinação de fatores, como a indicação "flautando", a dinâmica pianíssimo, o uso do registro agudo da viola e o emprego de textura em sua mínima densidade¹⁹.

¹⁸ Mesmo que usado predominantemente como um efeito especial, *sul ponticello* é um recurso relativamente antigo. Encontra-se menção a seu uso no tratado para viola da gamba *Regola Rubertina* (1542-1543) de Sylvestro di Ganassi (1492-meados do séc. XVI) (STRANGE, 2001, p.3).

¹⁹ Sobre o conceito de densidade de textura, cf. cap. 1, nota 36.

Più lento ♩=40

Lagrimando, legato e flautando

Figura 2.13: 1ª mov., c. 48-57, viola, VII.

Outro recurso usado por Borges-Cunha que se pode dizer pertencente à tradição dos instrumentos de corda é o *sul tasto*, o qual, no compasso 52 (Fig. 12), também é trabalhado com o objetivo de obter uma sonoridade inusitada.²⁰ A estranheza da atmosfera é confirmada pelo uso gradual (indicado pela seta no compasso 52) de *étouffé*²¹, que deve ser utilizado nos compassos 53 e 54 (Fig. 2.13). Em toda a obra, o *étouffé* e a indicação para sua realização gradual são os únicos recursos usados por Borges-Cunha que fazem parte do que se denomina técnica estendida. Observando-se a passagem que se estende dos compassos 48

²⁰ Provavelmente instrumentistas já tinham descoberto as possibilidades expressivas do *sul tasto* antes de terem feito alguma referência formal a esse recurso em algum tratado. O *sul tasto* foi mencionado por Francesco Galeazzi (1758-1819) em *Elementi teorico-pratici di musica* (1791) e descrito por Pierre Baillot (1771-1842) em *L'art du violon* (1834) (BACHMANN, 2008).

²¹ *Étouffé*, do francês, particípio passado de *étouffer*, que significa abafar, assurdinar. No presente caso, *étouffé* é um recurso da técnica de mão esquerda que consiste em tocar com pouca pressão dos dedos da mão esquerda sobre as cordas. O resultado é um som abafado e com pouca definição de altura. Para evitar a obtenção de harmônicos, é importante a atenção dirigida ao controle da pressão dos dedos da mão esquerda e da velocidade do arco.

a 55 (Fig. 2.13), é interessante notar a transição de uma sonoridade que, como já exposto, pode ser descrita como difusa - a partir do compasso 48 - a uma sonoridade que exacerba a obscuridade de ataque e de altura, a partir do compasso 53. Uma imagem que se pode apreender ao atentar para essa passagem é a de gradativa transformação da estrutura sonora, da progressiva alteração de sua composição, noção que coaduna com uma concepção estética que, acredito, tenha em seu bojo a ideia de expansão do material tímbrico tradicional.

3 GESTO

3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO

Após receber o rascunho do que viria a ser a introdução do Concerto, encontrei-me com Borges-Cunha para relatar minhas primeiras impressões sobre a escrita da obra e para que ele pudesse ouvir os resultados desse primeiro esboço. Já nos primeiros compassos (Fig. 3.1) o compositor foi enfático ao corrigir minha maneira de tocar, afirmando que o "gesto" correto não era aquele que eu havia realizado, explicação acompanhada por movimentos de mãos e braços que desenhavam curvas e retas no ar ou em atitude que imitava um instrumentista, realizando a passagem. Esse meio foi empregado algumas vezes pelo compositor para explicar suas intenções durante as primeiras discussões a respeito do Concerto.



Figura 3.1: 1ª mov., c. 1-2, viola, II.

O fato de o compositor ter usado a palavra "gesto" levou-me a refletir sobre o significado desse termo, amplamente empregado em música, além de questionar como esse tema poderia contribuir para a exploração das possibilidades interpretativas do Concerto. Buscando apreender o sentido do termo "gesto" no contexto acima explanado, observam-se os seguintes aspectos:

a) o termo "gesto" se refere a algo que está contido na partitura, sendo,

portanto, um elemento que emana da composição.¹ Entendido sob essa perspectiva, gesto pode estar relacionado a uma célula, um elemento, um motivo, uma frase, um período, uma seção, um movimento ou uma obra inteira, enfim, um recorte de extensão variada da partitura que possa ser entendido como uma unidade;

b) por processo metonímico, também se denomina gesto a própria notação a que o gesto está relacionado. Daí o uso do termo "gesto" no lugar de termos como motivo, trecho, frase, etc.;

c) consequência das observações acima, o trecho de notação musical a que se refere como gesto, também remete à ação do compositor no ato de escrever. O compositor ao computador, escrevendo à mão ou experimentando possibilidades em algum instrumento, realiza gestos que resultarão em notação, a qual, como colocado no item anterior, também denomina-se gesto. O gesto do compositor é traduzido em notação musical, tornando-se um traço de seu estilo passível de ser interpretado;

d) ao explicar qual seria o "gesto" correto usando gestos - sendo o termo "gesto", agora, empregado da forma como é entendido correntemente em língua portuguesa, independentemente de seus possíveis usos em áreas específicas do conhecimento, isto é, como um "movimento do corpo, em especial da cabeça e dos braços, ou para exprimir ideias ou sentimentos, ou para realçar a expressão" (HOLANDA, 2004) - o compositor ressaltou aspectos relacionados a:

- direção musical. Ao executar o primeiro compasso, por exemplo, realizei o primeiro grupo de notas com direcionamento no sentido da nota si, e o

¹ Souza (2004, p. 29-38) realizou uma pesquisa sobre a acepção do termo "gesto musical" no prestigiado *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, concluindo que: "Embora o nível de abrangência para o que seja gesto musical varie consideravelmente, podemos notar em todos os casos citados [com uma única exceção], até mesmo para aqueles referentes ao gesto instrumental, a ideia implícita de que o gesto musical é um dado da composição [...]."

segundo grupo de notas (após a fermata) com direcionamento no sentido do sol#. Corrigindo minha execução, ao se referir à segunda parte do compasso, o compositor descreveu uma reta por meio de um gesto (movimentos de mãos e braços), com a intenção de expressar ideia de algo com ausência de direção, sem intensificação no movimento ascendente;

- uma maneira de tocar que, segundo ele, estivesse mais adequadamente relacionada à indicação "*Energico*". A primeira parte do compasso deveria ser executada com um crescendo, por meio de acréscimo de pressão, de forma que a sonoridade obtida na(s) última(s) nota(s) pudesse ser descrita como "amassada" (maneira comumente empregada para se referir ao uso excessivo de pressão), e até mesmo com "esbarro(s)" em corda adjacente à utilizada, causado por esse excesso de pressão na técnica de mão direita². Essa ação acaba por ser realizada com movimentos mais amplos de todas as partes envolvidas do corpo, de forma que o conjunto de movimentos possa ser associado a uma ação mais enérgica, ou mesmo, em associação extramusical, a uma atitude mais enérgica, que expressaria algo originado de uma disposição interior do intérprete.

Para a compreensão do termo "gesto" nesse contexto, é necessário, então, deter-se à seguinte questão: o que é a mencionada direção em música?

O conceito de direção musical é um ponto central no debate sobre o papel do intérprete. Segundo Berry (1989, p. 2):

O principal assunto, no que tange a interpretação, pode ser resumido em duas questões: em uma unidade específica de estrutura musical, para qual e de qual pontos (e estados) pode-se afirmar que são conduzidos movimentos de direção? E qual é o papel do intérprete na projeção e aclaramento de elementos essenciais de direção e continuidade?

Desse questionamento percebe-se a ideia de que existe movimento em música, movimento esse percebido como iniciado em um ponto e terminado em

² O termo "mão direita" é aqui entendido como braço, antebraço e mão direitos, isto é, o conjunto de elementos que atua quando o instrumentista realiza recursos técnicos de arco.

outro, caracterizado, portanto, por ter uma direção. Essa direção é derivada da percepção de um impulso, ou de uma série de impulsos, constituintes de uma cadeia de impulsos para determinado ponto, a qual cria a sensação de início e fim de um grupo de notas entendido como uma unidade. A percepção de um impulso, portanto, é essencial para a ideia de direção. Colabora para o entendimento do conceito de impulso a diferenciação que Berry (1987, p. 305) estabelece entre pulso e impulso. Para esse autor, impulso é um evento musical como um acento ou um ataque, que é sobreposto ou relacionado ao pulso, este último sendo a sensação de fluxo temporal regular. Berry (1987, p. 326-327) distingue espécies de impulsos:

a) impulso inicial: impulso que inicia uma unidade métrica, ocorrendo em tempo forte;

b) impulso conclusivo: o último de uma série de impulsos, sendo percebido como o mais fraco dentro de um grupo de notas entendido como uma unidade;

c) impulso reativo: aquele que, em meio ao grupo de notas entendido como unidade, reage à predominância de um impulso inicial, desempenhando o papel de imprimir energia³ à cadeia de impulsos contida nesta unidade;

d) impulso anacrúsico, que dirige energia em direção a um impulso inicial.

No conceito de direção em música está implícita a noção de movimento em música. Thurmond (1982, p. 137) oferece a seguinte definição de movimento:

³ Termo empregado por Berry (1987, p. 327). Esse autor, ao discorrer sobre espécies de impulso, emprega os termos *motion* (movimento) e *thrust* (empurrão, impulso) como equivalentes a *energy* (energia).

Movimento, em música, é uma qualidade da realização musical que, na mente do ouvinte, leva à imagem ou à sensação de movimento. Essa imagem mental de movimento pode ser tão forte a ponto de causar contrações musculares, como as de batidas com o pé. Movimento não pode ser mostrado em papel impresso, porém existe na mente do ouvinte.

Para esse autor, grosso modo, o fato que causa a ideia de movimento é a progressão de uma nota (*arsis*) para outra (*thesis*) em um grupo de notas entendido como uma unidade (uma célula, um motivo, uma frase, um movimento, etc.).⁴

A respeito do conceito de movimento em música, Berry (1987, p.4) coloca que:

[...] a sensação de "movimento" em música ("passagem" de um evento, ou estado, para outro) depende amplamente, apesar de não exclusivamente, de mudança dentro dos limites de uma ou mais sucessões de elementos. A partir dessa premissa, segue que, onde não há mudança, ocorre, sob importantes aspectos, "imobilidade".

A ideia de sensação de mobilidade implica, para esse autor, na existência, também, da sensação de imobilidade, estando, assim, as sensações de mobilidade e imobilidade relacionadas. Por exemplo: a audição de um trecho em *ostinato* imprime forte sensação de movimento, no princípio. Porém, depois de certo tempo de repetição (que é difícil precisar quanto), a audição do *ostinato* em questão leva à sensação de estagnação e monotonia. Essa monotonia, por sua vez, pode vir a gerar um estado de expectativa que passa a configurar um impulso para um novo evento que está por vir (BERRY, 1987, p. 4-5).

Movimento em música é um conceito complexo de ser abarcado em termos dissertativos, sendo algo que resiste a descrições de caráter objetivo. É, porém, aceita como existente por experiência. A esse respeito, Kramer (1988, p. 25) afirma que:

⁴ Thurmond (1982, p. 137) diferencia *motion* de *movement*. Para esse autor, *motion* (movimento) é uma reação emocional imediata, que possibilita a ideia de *movement* (termo também traduzido como movimento), a percepção da ocorrência da progressão de uma nota (*arsis*) para outra (*thesis*).

[...] movimento, sob ponto de vista estrito, é uma metáfora. Nada realmente se move em música, com exceção das partes que vibram em instrumentos, além das moléculas do ar que atingem nossos tímpanos. Entretanto, uma metáfora é capaz [de imprimir sensação de movimento].

Para Thurmond (1982, p. 28), há uma relação indissociável entre os conceitos de movimento (e conseqüentemente de direção) e expressão, já que "'expressão' em música [...] pode ser definida como impressão de *movimento*, calor e vida resultante de mudança rítmica, como a que caracteriza todo ser vivo".

Quais são os meios, então, de que dispõe o intérprete para trabalhar com o objetivo de imprimir direção ou movimento a um trecho musical e obter, assim, resultados que possam ser percebidos como expressivos? Berry (1989, p. 3) afirma que o intérprete, para tanto, tem a possibilidade de utilizar, além do controle sobre a variação do aspecto ritmo, o domínio sobre o elemento articulação, que, ao abranger diferenciação de tipos de ataque (maior ou menor grau de acentuação, por exemplo), permite imprimir a sensação de variedade de tipos de impulso. Por fim, o controle sobre o elemento dinâmica é mais um meio de causar a impressão de direção de um ponto a outro de uma passagem.⁵

Pelo que se apreende das considerações acima, falar em gesto musical é, de certo modo, falar sobre uma lacuna que se busca preencher com o emprego de sinais que indiquem a noção de movimentação em música. Por exemplo, o movimento de mãos que apontam para uma direção em determinado recorte de espaço e tempo, movimento esse que pode, também, transmitir uma ideia extramusical, como a noção de *Energico*. Trata-se de assunto relacionado à falta de indicações de expressão na escrita musical, a qual deve ser, dentro de limites estilísticos, completada pela ação do intérprete. Portanto, no contexto observado, o assunto gesto em música está relacionado à antiga questão de falta de precisão

⁵ Berry (1989, p. 3) trata o elemento dinâmica como abrangido pelo elemento articulação, pois o controle deste último determina a intensidade dinâmica de uma nota, em uma colocação que entendemos ser mais clara quando aplicada à técnica instrumental do piano.

da notação musical, a qual apresenta limitações no que concerne à indicação de certos aspectos de expressão.

3.2 CONFLITO

3.2.1 A viola contra a orquestra

Desde o primeiro contato com sua escrita, em *Água em Pedacos II* (duo para violino e viola)⁶, Borges-Cunha procurou nos lembrar que a atividade de instrumentistas é similar à de um ator, não somente por interpretarmos um texto desenvolvido por um autor, mas também por desempenharmos, em um palco, gestos para uma platéia. Os gestos realizados pelo instrumentista devem ter coerência com as direções musicais que pretende imprimir em sua execução, além de poderem, também, ser explorados com o objetivo de criar associações extramusicais compatíveis com as características estilísticas do compositor.

O conteúdo dramático do Concerto para Viola e Orquestra tem como aspecto marcante a ideia de conflito, cuja presença se dá, no primeiro movimento, pela oposição entre a viola e a orquestra. O compositor afirma que o primeiro movimento é caracterizado "pela instabilidade de áreas de comportamento, a qual resulta de gestos conflitantes das sonoridades do próprio instrumento solista e da luta invencível entre as sonoridades da viola e orquestra" (BORGES-CUNHA, 2008).

A escolha da viola como instrumento solista já carrega, por si só, a ideia de conflito. Uma das imagens que se tem da viola é a de um instrumento *outsider*, que não granjeia a mesma receptividade, como solista, dispensada a instrumentos como piano, violino, trompete, etc. Por ser um instrumento com projeção sonora menos brilhante, necessita de orquestração mais cuidadosa no que tange a dinâmica e a escolha de registros (caso o compositor almeje que a viola não seja encoberta pela massa sonora orquestral). Dessa forma, a expectativa criada pelo

⁶ Cf. Introdução.

desafio com o qual a viola se deparará frente a uma orquestra é maior que a causada pelo aguardo da atuação, como solistas, de outros instrumentos tradicionalmente aceitos como tais. Tem-se, de início, a imagem de que a batalha será maior. Dessa maneira, no primeiro movimento do Concerto para Viola e Orquestra, a ideia de conflito ocorre, entre outros, pela associação extramusical que se estabelece por meio da audição do embate acústico entre a viola e a orquestra, que pode ser claramente observado na terceira e quarta seções e no final da cadência.

Na terceira seção, o compositor escreve de maneira a não permitir que as vozes individuais da orquestra soem demasiadamente sustentadas, em procedimento que cria condições para que a viola solista obtenha projeção em meio à massa acústica densa que caracteriza essa seção.⁷ Porém, em trechos de breve duração, como o que se observa nos compassos 120 a 121 (Fig. 3.2), nota-se uma escrita que dificulta a projeção da voz da viola solista, por causa da densidade de textura, atividade rítmica mais intensa do acompanhamento, além dos instrumentos da orquestra (no exemplo da Fig. 3.2, a clarineta) executarem uníssonos com a viola solista. Esse último fato mescla o timbre da viola com sonoridades da orquestra. Conseqüentemente, o solista é ouvido de maneira menos evidente. Assim, é estabelecida a noção, colocada pelo compositor, de uma "luta invencível" entre viola e orquestra.⁸

⁷ Cf. cap. 1, item 1.3.2.3.

⁸ Nesse contexto, para que o intérprete imprima a sensação de direção, colabora a realização de gestos cada vez mais amplos, à medida que o direcionamento pretendido se dirige a seu ápice. A direção será indicada, assim, de maneira visual.

Figura 3.2: 1ª mov., c.118-121, X.

Na quarta seção do primeiro movimento, a noção de luta entre viola e orquestra se dá por meio da alternância entre a voz da viola solista e a orquestra, ambas com escrita caracterizada por movimento motórico e por dinâmicas intensas (Fig. 3.3).

Figura 3.3: 1ª mov., c. 217-218, X.

No final da cadência, a ideia de conflito se faz presente, pela referida sobreposição, à voz da viola, do *tutti*, cuja textura densa dificulta a projeção sonora do solista (Fig. 3.4).⁹

⁹ A respeito da transição da cadência para a sexta seção do primeiro movimento, cf. cap. 1, item 1.3.2.5.

Figura 3.4: 1^o mov., c. 299-301, X.

Para o intérprete, as reflexões acima se tornam de grande importância, a partir do momento em que se depara com questões como: quais gestos o intérprete deve descrever para ajudar a transmitir sensações extramusicais como a de conflito? Que gestual pode evidenciar direções musicais em sua execução? Como aproveitar os dados obtidos por meio do contato com o compositor para estimular o surgimento de ideias que levem à criação de novos gestos e sonoridades?

3.2.2 O solista em conflito

O papel do solista no Concerto para Viola e Orquestra é, então, o de um personagem em conflito. Mas não somente em conflito com o mundo, representado pela orquestra: a viola solista, nesta obra, vive também um conflito consigo mesma (BORGES-CUNHA, informação verbal). A ideia de conflito interno se manifesta principalmente na introdução (primeira seção do primeiro movimento) e no segundo movimento.

Seguem dois exemplos de procedimentos empregados pelo intérprete, que se relacionam às considerações acima, juntamente com o conhecimento adquirido por meio das observações contidas no primeiro capítulo, aplicados na busca por soluções interpretativas para dois excertos do Concerto:

- a) início da primeira seção do primeiro movimento (12 primeiros compassos);
- b) trecho da terceira seção do segundo movimento (compassos 116 a 137).

3.2.2.1 Exemplo 1: primeiro movimento - compassos 1 a 12

A introdução, por conter uma escrita que remete àquela que se encontra habitualmente em uma cadência, abre um leque amplo de possibilidades para o solista. A escrita permite ao solista construir, em segmentos de curta duração, sonoridades variadas, por exemplo, ora impregnadas de tranquilidade, ora enérgicas, levando a contrastes que podem ser associados à ideia de conflito interior. A atmosfera é similar à criada por um ator que se dirige ao público, expressando lutas internas, sentimentos, idéias, em um monólogo, cujas gradações de estados de espírito a orquestra ajuda a reforçar por meio de variações de timbre. Esse entendimento é reforçado pelo fato de as indicações de caráter serem escritas somente na voz da viola.

Considerando-se os 12 primeiros compassos sobre o qual iremos discorrer, o ponto em que ocorre divisão áurea, no compasso 10 (H), é uma indicação de delimitação de final de curva de intensidade (Fig. 3.5).¹⁰ Grosso modo, essa curva é dividida em dois trechos, o primeiro, do compasso 1 ao início do compasso 6 (ocorrendo acréscimo de intensidade até o início do compasso 6); e a segunda, dos compassos 6 a 9 (decréscimo de intensidade até o final do compasso 9).

¹⁰ Para visualização de divisões áureas e áreas de comportamento encontradas na primeira seção do primeiro movimento, cf. Fig. 1.6 (p. 32).

The musical score for Figure 3.5, measures 1-9, is divided into three sections: A, I, and H. Section A (measures 1-5) features a Percussion part with a 'Tam tam misterioso' mood and a Viola solo part marked 'Energico'. Section I (measures 6-8) includes parts for Clarinet, Bassoon, Horn, and Percussion. Section H (measure 9) is the final measure of the first movement. The score includes various dynamic markings (ppp, p, pp, mf, ff, pppp) and articulations (accents, slurs, fermatas). The Viola solo part is marked 'Energico' and includes a 'Dolente' section. The score is divided into sections A, I, and H.

Figura 3.5: 1ª mov., c. 1-9, X.

No início da introdução, colabora para a criação de atmosfera de conflito o uso de discurso truncado, rico em contrastes súbitos, fermatas e silêncios. Para criar essa curva de intensidade do começo ao final do compasso 9, é importante explorar as possibilidades de realização de silêncios e fermatas dos compassos 1 a 5, de maneira que não soem somente como interrupções de linhas de incremento ou decréscimo de intensidade.¹¹ Assim, pausas e fermatas são passíveis de se tornarem elemento de intensificação ou decréscimo de intensidade, que une a escrita visualmente fragmentada em uma linha em certo aspecto coesa, tornando possível imprimir sensação de direção mais extensa.

¹¹ Assunto abordado ao trabalharmos *Água em Pedacos II*. Questão estilística que acreditamos ser de grande interesse, no início da introdução, a escrita para a viola solista guarda marcantes aspectos de semelhança com a escrita desse duo para violino e viola.

A exploração dos limites de silêncio é um procedimento que ajuda na procura de uma execução em que as pausas não soem como eventos nos quais ocorre perda de intensidade. Por exemplo, no compasso 1, o intérprete pode permitir a reverberação da nota si após o início da pausa, podendo também buscar somá-la à reverberação do tam-tam. Ao "invadir" a pausa, cria-se uma sonoridade que ajuda a estabelecer sensação de elisão com a própria pausa e com a próxima célula. Outra possibilidade, relacionada ao elemento visual da execução, está na realização de um gesto em que se mantém a mão direita elevada por toda a duração da pausa, transmitindo a sensação de que o silêncio em questão é a anacruse de um evento que ocorrerá em breve.

A sensação de movimento em música (e, portanto, também de direção em música) está, entre outras, relacionada à percepção da sucessão temporal.¹² Vem a propósito a seguinte colocação de Berry (1987, p. 8):

Mesmo quando uma extensão de tempo está "desocupada" (não-pontuada por eventos, como em *uma fermata sobre pausa* [grifo nosso; Berry empregou, para tanto, notação musical indicativa de uma fermata sobre pausa]), está unido por eventos em suas extremidades, cuja "conexão" - uma ligação que ultrapassa o espaço temporal desocupado - denota passagem [por um espaço temporal], como uma espécie de "movimento".

Em relação à fermata que se observa sobre a última nota do primeiro compasso, quanto mais longa for realizada, mais efeito de suspense exercerá. O emprego de toda a extensão de arco, de maneira que se alcance lentamente a ponta do arco, colabora para causar a sensação no ouvinte de manutenção de intensidade, pela impressão de desconforto que essa postura transmite. A pausa que se segue, se realizada estritamente em tempo e juntamente com uma respiração de mesma duração, causa surpresa que agrega mais um elemento de intensificação à linha da viola solista.

Um contraste em relação à maneira de lidar com as representações de silêncio anteriores pode ser realizado no compasso 3 (pausa de mínima) e no

¹² Cf. BERRY, 1987, p. 7-8.

compasso 4 (pausa de colcheia), onde uma execução estritamente em tempo, ou até mesmo realizada com certa precipitação da entrada do compasso 4, causa sensação de incremento de intensidade. Para tanto, colabora o emprego de gesto caracterizado pelo retorno imediato para a região do talão, após a execução do final do compasso 2, além de um movimento que indique o ataque no compasso 4, movimento esse que desempenharia o papel de uma anacruse (silenciosa) do compasso 4.¹³

Dos compassos 1 a 5, um aspecto que participa da criação de uma atmosfera de incerteza (ou mesmo de mistério, conforme indicação "misterioso" na voz do tam-tam, no compasso 1) é a falta de estabelecimento de sensação de metro, para o que contribuem os acentos na escrita para a percussão (deslocados em relação aos acentos na voz da viola solista).

A partir do compasso 6, inicia-se gestual que remete o instrumentista a elementos de fraseologia relacionada (como o termo "frase" já aponta) à tradição consolidada no final do Romantismo, para o que contribui uma escrita que leva à sensação de resolução em ambiente tonal.¹⁴ A indicação "*Dolente*" leva o intérprete a buscar meios que remetam o ouvinte a um ambiente de tristeza. Para tanto, colabora a valorização de notas que emprestam a sensação de retardo, por intermédio de gestos que evidenciem o ápice das curvas de intensidade, que se dão nesses retardos. Esse gestual pode ser o obtido, por sua vez, por meio de um movimento rápido em direção à região do talão, de maneira a favorecer a obtenção de um crescendo em direção aos citados retardos (que seriam, então, realizados na região do talão). Direcionamentos de curta extensão, que são indicados por crescendos e diminuendos, sinais de *sforzatisimo* e acento, além de *rallentando*, são gradativos em sua realização, perfazendo pequenas curvas, oscilações contidas em uma curva de intensidade maior.

¹³ Esse último gesto é de difícil descrição, podendo ser denominado coloquialmente como um gesto em que o instrumentista "dá a entrada" para o compasso 4.

¹⁴ Sobre o uso, nesta investigação, de termos que remetem à harmonia tonal, como "retardo" e "resolução", cf. cap. 1, item 1.3.2.1.

A linha que se observa do compasso 1 ao 9, portanto, descreve uma curva de intensidade cujo ápice se encontra no *sforzatissimo* no início do compasso 6, a partir do qual se inicia um processo de decréscimo de intensidade. Obtém-se sensação de repouso no final do trecho, ao se alcançar o intervalo de quinta justa $\text{si}b_3$ - fá_4 .

A partir do compasso 10, razão áurea em 34 UT, encontra-se na voz da viola solista a indicação de caráter "*Rustico*", além da indicação *sforzatissimo* (Fig. 3.6). A orquestra (trompa, trompete e trombone), após breve sustentação de elementos da parte anterior (espécie de elisão realizada pelo fagote e pela clarineta, que, respectivamente, executam um $\text{si}b$ e um fá , além da percussão), realiza notas longas que compõem uma tríade menor, em dinâmica "*ppp*", a que se soma a indicação "*con sordina*". Os acordes da voz da viola resultam em sonoridade que pode ser denominada agressiva¹⁵, diferentemente da sonoridade da orquestra, que poderia ser associada a ideias relacionadas a algo distante e imutável.

¹⁵ Cf. cap. 2.

Figura 3.6: 1ª mov., c. 9-13, X.

Para evidenciar contrastes, o solista tem à sua disposição alguns meios, que se referem às possibilidades de execução dos acordes:

a) executar o primeiro acorde, "quebrando-o" mais lentamente, a fim de destacar a dissonância resultante do intervalo formado pelas duas notas superiores, e não misturá-la com as notas de elisão que fagote e clarineta executam entre os compassos 9 e 10. Dessa maneira, evidencia-se o fato de a voz da viola deter um intervalo dissonante;

b) realizar um gesto amplo para cada retomada de arco para baixo, de maneira a ressaltar a associação com a noção de rusticidade.¹⁶ Esse gestual amplo, associado a silêncios entre cada acorde, decorrentes do tempo necessário para que se realizem as retomadas, permite melhor percepção do acorde da orquestra ao fundo, sonoridade que contrasta com a sonoridade da voz da viola solista, destacando-a;

c) realização do quarto acorde do compasso 10 (que tem de ser quebrado, para que se execute sua nota superior de modo sustentado) em uma só arcada (do talão à ponta). Para tanto, é necessário o controle do uso da velocidade, já que a obtenção de dinâmica fortíssimo contida no "*sffp*" leva ao emprego de mais extensão de arco, ao que se soma o fato de o crescendo que se segue demandar o uso de ainda mais extensão de arco. Essa necessidade de controle, para evitar que "falte arco"¹⁷, configura um gesto que causa a impressão de certa dificuldade, transmitindo, assim, incremento de tensão. A realização desse acorde em uma só arcada permite, também, que o fá₅ (que se segue em dinâmica pianíssimo) possa ser realizado partindo da ponta do arco, gesto mais adequado, nesse caso, para executar uma mudança de dinâmica súbita;

d) nos pianíssimos, o violista pode adotar uma postura visualmente próxima à de imobilidade, em que se emprega o mínimo possível de movimentos, para o que, a indicação "s. v." (*senza vibrato*) colabora. É um momento de curta duração, em que a viola se funde timbricamente à orquestra, criando um ambiente contrastante com o dos acordes anterior e seguinte. As diferenças de gestos que se verificam entre a execução da nota fá e a realização dos acordes se dão,

¹⁶ Para a realização dessa passagem, seria possível empregar uma técnica de mão direita em que se segura o arco com o punho fechado, caso não ocorresse a nota longa na anacruse de 11, a qual demanda, para sua execução, o modo de empunhar habitual do arco.

¹⁷ "Faltar arco" resulta de excessivo uso de velocidade, que acarreta alcançar o fim do arco (talão ou ponta) antes do momento desejado.

também, pela sensação de ausência de direção súbita que caracteriza o primeiro desses eventos;

e) o acorde do compasso 11 pode ser realizado, executando o ataque com todas as notas ao mesmo tempo;

f) no compasso 12, o acorde na voz da viola solista funde-se com a orquestra, que executa a mesma tríade (dó - mi^b - sol), contrapondo-se à sonoridade obtida com a execução do acorde anterior. Essa divergência de sonoridades entre os dois acordes é evidenciada ao se executar o acorde do compasso 12 de maneira mais "redonda", isto é, de uma forma em que não se destaca a diferença de nível entre as cordas. O emprego de *vibrato* concorre para a obtenção de uma sonoridade que seja mais facilmente associada à tradição romântica, sonoridade essa que se opõe à sonoridade rascante, que pode ser obtida na realização dos acordes do compasso 10.

3.2.2.2 Exemplo 2: segundo movimento - compassos 116 a 137

No segundo movimento, nas palavras do compositor, "a viola ganha espaço para projetar suas sonoridades mais idiomáticas, podendo cantar, lamentar e chorar". No segundo movimento, então, a noção de conflito é expressa por meio de uma escrita que permite rica exploração de características idiomáticas do instrumento, possibilitando a expressão de conflito interno dentro de uma perspectiva ligada à tradição que se consolidou durante o Romantismo musical. Afora o *tutti* na primeira parte da segunda seção, a orquestra acompanha a viola solista, em um sentido no qual o termo "acompanhar" se relaciona com a tradição, ao dar sustentação a aspectos fraseológicos da voz da viola solista.

Na terceira seção do segundo movimento, observa-se esse tratamento da textura "solo com acompanhamento". Um exemplo encontra-se nos compassos

116 a 136, passagem em que a escrita da voz da viola é caracterizada por uma linha melódica extensa (Fig. 3.7).



Figura 3.7: 2^o mov., c. 116-137, viola, X; as letras de forma indicam pontos de ocorrência de razão áurea, de acordo com o gráfico abaixo (Fig. 3.8).

A observação do esquema que representa a formatação estrutural da terceira seção do segundo movimento, por abranger a passagem investigada (representada pelo segmento F_C), colabora para a verificação de que essa linha é dividida em três etapas que se relacionam com as áreas de comportamento determinadas por razões áureas (Fig. 3.8)¹⁸.

¹⁸ Essa figura, encontrada também no cap. 1 como Figura 1.42, é apresentada novamente neste capítulo por razão de praticidade.

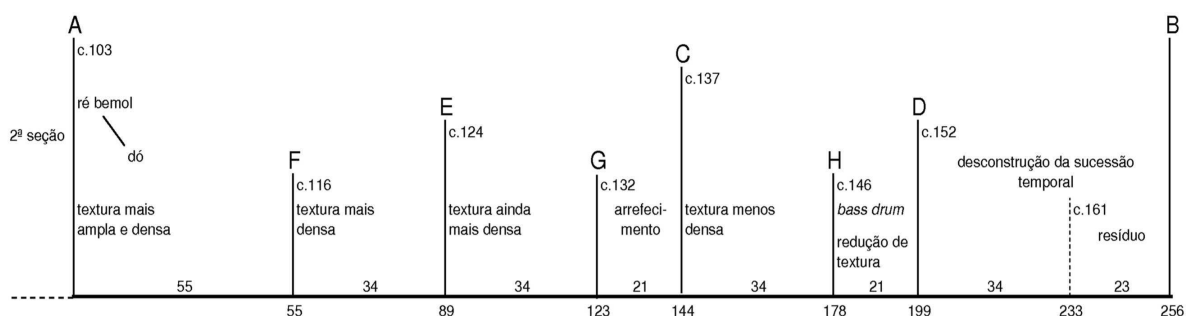


Fig. 3.8: Estruturação formal da 3ª seção do 2º mov.

As três etapas em que ocorre o desenvolvimento da linha da viola solista são:

a) do compasso 116 ao 126: a linha melódica da viola solista tem seu ápice de intensidade no réb_4 (anacruse do compasso 124). O réb_4 exerce função de nota condutora, coincidindo com a modificação da textura da orquestra, que apresenta, a partir desse compasso, maior grau de intensidade. No compasso seguinte, compasso 125, nota-se sensação de relaxamento ao ser executada a nota dó_3 , concluindo uma das referidas etapas da linha melódica da voz da viola solista,¹⁹

b) da anacruse do compasso 127 ao começo (primeira semínima) do 134. Em procedimento similar, o ápice de intensidade da linha melódica da viola solista (novamente a nota réb) coincide com um ponto em que ocorre razão áurea na estruturação formal da obra, delimitando nova área de comportamento. O ápice de intensidade dessa etapa é também o ápice de intensidade da linha melódica como um todo (a soma das três etapas aqui discriminadas). O relaxamento que

¹⁹ Para violistas, a execução da corda solta dó é um evento que tem o potencial elevado de imprimir a sensação de repouso, podendo o dó_3 ser chamado de "nota de repouso da viola". Essa propriedade reforça o caráter conclusivo de um final de trecho de uma linha melódica, equivalendo, ao empregar nomenclatura associada à tradição tonal, a um final de frase.

caracteriza o final dessa nova etapa da linha da viola solista também se dá por meio de execução de corda solta dó (compassos 132 a 134), que atua como um centro tonal, em alusão à tonalidade;

c) do compasso 134 ao 136. A viola solista executa novamente padrão melódico similar ao das etapas anteriores, porém acompanhada por uma textura menos densa. No final do compasso 136, ocorre um *réb* na voz da viola solista, que, ao criar sensação de não repouso, colabora para imprimir uma ligação com a próxima parte da seção, constituindo um impulso anacrúsico.

Assim, a linha da viola solista, no que tange ao aspecto direcionamento, pode ser representada pelo seguinte esquema:

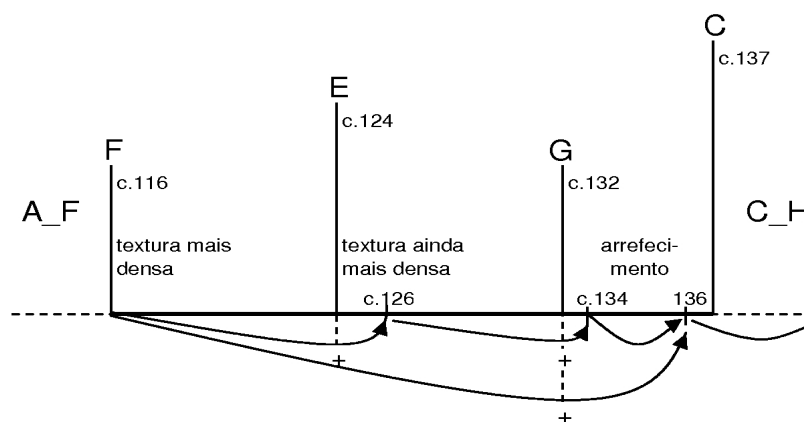


Figura 3.9: Esquema referente ao 2º mov., c 116-137. Na parte inferior do gráfico, linhas de direção da voz da viola solista (o sinal "+" indica ápices de intensidade). Na parte superior, indicações de modificações de textura da orquestra, conforme representadas na Figura 3.8.

A orquestra dá sustentação à viola solista para a criação de curvas de intensidade em sua linha melódica. Diferentemente do que foi verificado no primeiro movimento, não há oposição da orquestra ao solista. Como lembra o compositor, as sonoridades mais sutis e delicadas predominam no segundo

movimento; apesar disso, o conteúdo psicológico não é de tranquilidade, estando os conflitos não na superfície, mas no interior (BORGES-CUNHA, 2008).

A atmosfera subjacente de conflito é confirmada no fim do movimento, por meio do emprego de acordes que não emprestam a sensação de resolução harmônica.

4 ASPECTOS TÉCNICOS

4.1 UM CONCERTO PARA VIOLA

A escolha do termo "concerto" para denominar a obra estudada nesta pesquisa denota a intenção do compositor de escrever algo que oferecesse desafios técnicos para o intérprete. Acredito ser entendimento usual a associação entre esse tipo de escrita e um concerto para solista e orquestra. Segundo Hutchings (2008), "no final do século XVIII e durante a maior parte do século XIX, o concerto para instrumento solo foi uma importante forma de exibição de virtuosismo". No século XX, o concerto continuou a tradição de virtuosismo consolidada no século XIX¹ sendo que muitas das obras desse gênero foram encomendadas por importantes virtuosos.

Durante a fase de preparação para concerto de *Água em Pedacos II*, o compositor observou que sua maneira de escrever é, por diversas vezes, propositalmente não idiomática². Nesse caso, a dificuldade técnica é intencional, tendo como finalidade gerar no intérprete tensão que se reflita na sonoridade. Ao mesmo tempo, Borges-Cunha também disse que desejava escrever um concerto que despertasse o interesse de intérpretes em geral, uma obra que, apesar de difícil, fosse exequível do ponto de vista técnico-instrumental. De fato, compositores, ao criar propositamente de forma não idiomática, tanto por experimentação, como para conseguir intencionalmente o citado efeito de

¹ Cf. RANDEL, 1986, p. 190.

² A definição do termo idiomático com as colocações que se seguem, encontradas no *The New Harvard Dictionary of Music*, vai ao encontro de seu emprego nesta investigação: "Adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades particulares de instrumento ou voz para os quais foi composta. Essas possibilidades podem incluir timbres, registros, articulação e combinações de alturas que são prontamente mais realizáveis em um instrumento que em outro. [...] Grande parte da música anterior a 1600 foi considerada adequada a diversos instrumentos e/ou vozes concomitantemente, além de, no período barroco, muitas obras não distinguirem de maneira clara os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes. A ascensão do virtuose (tanto cantores como instrumentistas) no século XIX está associada ao crescente emprego de escrita idiomática, mesmo em música tecnicamente não difícil" (RANDEL, 1986, p. 389). Também sobre o termo "idiomático", cf. KUBALA, 2004, cap. 2.

estresse, muitas vezes contribuíram para o desenvolvimento do idioma de um instrumento e o incremento de seu repertório. No entanto, é necessário lembrar que, no decorrer da história da música, muitas dessas tentativas resultaram em obras que não foram incorporadas ao repertório do instrumento, pois, ao oferecerem uma escrita excessivamente desconfortável em sua realização técnica, falharam ao não atrair intérpretes que se dedicassem a seu estudo.

Boulez (1987, p.162), ao dissertar sobre problemas encontrados ao se empregar instrumentos ligados à tradição, como os da família das cordas friccionadas, adverte que, "quando se pretende ultrapassar os limites de certos modelos da prática instrumental, depara-se com uma hierarquia incorporada ao instrumento e arrisca-se a criar efeitos meramente curiosos e sem importância". Uma característica que pode elucidar a ideia de "hierarquia incorporada" aos instrumentos de cordas friccionadas, como violino, viola e violoncelo, é a afinação, que, nesse caso, é baseada na quinta, intervalo essencial no sistema tonal. Esse fato está relacionado ao desenvolvimento de uma técnica de mão esquerda fortemente conectada ao universo intervalar do sistema tonal; como consequência, quanto mais um compositor se distanciar desse modelo, mais chance terá de escrever algo de difícil execução (BOULEZ, 1987, p. 162). A história do uso do instrumento acaba por determinar algo como um estilo desse instrumento, cujas características seriam, em grande parte, resultado da confluência entre os limites da capacidade de sua manipulação e as características inerentes à sua construção. Porém, como acrescenta Boulez (1987, p. 162), "apesar de limitado por padronização, o instrumento pode escapar do controle do sistema por meio de uso de técnicas 'periféricas'". O intérprete, assim, é estimulado a buscar soluções fora do conjunto de opções tradicionais, podendo colaborar para o aumento de elementos idiomáticos na escrita do instrumento.

Algumas perguntas expõem a natureza da responsabilidade de um instrumentista que participa do processo de criação de um concerto para solista e orquestra. Até que ponto a escrita pode prescindir de ser considerada idiomática e manter-se exequível? Como o intérprete pode abstrair suas próprias limitações e

buscar colaborar com o desenvolvimento de uma escrita que seja entendida como virtuosística por instrumentistas em geral? Quais os meios que o intérprete deve utilizar para o melhor entendimento do compositor e da obra, para que possa intervir em aspectos instrumentais da escrita de maneira estilisticamente coerente?

Provavelmente, um intérprete que possa responder a essas questões em harmonia com excelência de execução do ponto de vista técnico, esteja mais próximo do modelo de virtuose que agradava a Berio, um virtuose, como ele mesmo declarou, "não somente dos dedos, mas do intelecto" (CRUTCHFIELD, 1989, p. 11).

Seguem aspectos discutidos durante o processo de criação do Concerto, que concernem, primordialmente, à técnica instrumental encontrada na escrita do primeiro movimento.

4.2 QUESTIONAMENTOS E MODIFICAÇÕES

No compasso 14 (Fig. 4.1), foi necessário encontrar solução para uma execução mais fluente,³ que poderia ser comprometida por causa dos intervalos de quinta si_b4 - $fá_5$ e $fá_4$ - $dó_5$. As indicações de caráter "*Meno mosso, gentile*" e andamento "semínima = 40" refletem a intenção de Borges-Cunha de que esse compasso contraste em sua execução com o trecho anterior (compassos 10 a 13, Fig. 4.1) e o posterior (compassos 15 e 16, Fig. 4.1), por meio de uma execução em andamento mais lento e em cantábile, o que subentende o emprego de *vibrato*. As quintas restringem a execução do *vibrato* no que tange a amplitude, o que poderia criar um contraste indesejável entre os momentos em que ocorrem esse intervalo (realização sem *vibrato* ou com *vibrato* pouco amplo) e aqueles em que não ocorrem (realização com *vibrato* mais amplo). Principalmente a quinta si_b4 - $fá_5$ é de difícil realização com *vibrato*, por causa da distância maior entre as

³ Neste capítulo, a busca por emprestar fluência a uma passagem realizou-se em conformidade com as intenções do compositor.

cordas na quarta posição, situação que obriga o executante a "deitar" o dedo usado para digitar o intervalo, o que, por sua vez, restringe ainda mais as possibilidades de realização de um *vibrato* amplo. Borges-Cunha acabou por não alterar esse trecho, sugerindo, porém, a execução das quintas de maneira pouco sustentada.

Figure 4.1 shows a musical score for Viola, measures 10-16, first movement. The score is divided into three systems. The first system (measures 10-12) is marked 'Rustico' with a tempo of quarter note = 60. It features a series of chords and intervals with dynamics ranging from 'ff' to 'pp' and 'sub p'. The second system (measures 13-14) is marked 'Meno mosso, gentile' with a tempo of quarter note = 40. It includes triplets and sixteenth notes with dynamics 'ff' and 'mf'. The third system (measures 15-16) returns to a tempo of quarter note = 60 and features a complex intervallic passage with dynamics 'f' and 'ff', and a final note marked '> p'.

Figura. 4.1: 1ª mov., c. 10-16, viola, V.

Os compassos 15 e 16 (Fig. 4.1) formam um trecho de difícil realização no que concerne a fluência, como consequência de relações intervalares inusitadas e da necessidade de alcançar um intervalo de nona na sétima posição, no compasso 16. A fim de a passagem ser realizada de maneira segura, o procedimento usual consistiria em realizar mudança de posição na corda ré duas vezes seguidas: primeiramente o instrumentista alcança a sétima posição na penúltima nota do compasso (ré₅), para depois efetuar mudança de posição para o

sol₅, com o terceiro dedo. Como explanado, são duas as mudanças de posição, além de serem ambas na corda ré, combinação de eventos que não favorece a obtenção de agilidade e clareza de articulação. Após eu ter solicitado modificações nesse trecho, Borges-Cunha acabou por praticamente nada alterar,⁴ fazendo questão, principalmente, de manter o intervalo de nona, que exerce importante função estrutural da obra.⁵

A realização de intervalos dissonantes merece especial atenção, não somente pelos aspectos tímbricos a ele relacionados, já abordados no capítulo anterior, mas também devido a questões relacionadas especificamente à técnica de mão esquerda. O estudo tradicional dos instrumentos de cordas busca a consolidação de uma técnica de mão esquerda baseada em intervalos consonantes. Os intervalos dissonantes não são praticados em sequência, como são os consonantes (escalas em cordas duplas de terças, sextas, oitavas e décimas), nem usados como referência para controlar questões relativas a afinação, como ocorre com as consonâncias perfeitas. Em relação à colocação dos dedos, intervalos dissonantes são encarados como inversões dos intervalos consonantes. Assim, dentro de um intervalo de uma oitava, uma segunda resulta da inversão da posição dos dedos sobre as cordas ao se realizar uma oitava, assim como uma sétima da inversão de uma terça e um trítone de uma sexta menor.⁶ Já os intervalos de nona, recorrentes na escrita do Concerto, são mais extensos e oferecem os seguintes problemas: uma nona menor (ou oitava aumentada) pode ser entendida como a inversão de uma segunda menor, caso em que ambos os intervalos são dissonantes; e uma nona maior pode ser entendida como a inversão de um uníssono, situação em que ambos os intervalos exigem o uso de extensão, fugindo, portanto, ao padrão usual de forma de mão, fundamentado em aberturas entre os dedos resultantes da sucessão de tom ou semitom. Um caminho para tocar intervalos de nona, tanto maiores como menores, é entendê-los como derivados da execução de oitavas dedilhadas, isto

⁴ O compositor alterou somente notas da *appoggiatura*. Antes eram sol₅ e si₅, depois si₄ e sol₅.

⁵ Cf. cap. 1.

⁶ Cf. ZUKOFSKY, 1992, p. 145.

é, baseados na oitava realizada com o primeiro e o terceiro dedos, à qual se acrescenta uma segunda maior ou menor (respectivamente para nona maior e menor), por meio de execução com o quarto dedo.

Do compasso 18 para o 19 (Fig. 4.2a) surgiu uma dificuldade que resultou do fato de que, para executar a quinta mi_6 - $lá_6$ (harmônicos naturais), seria necessário retirar o primeiro dedo da segunda corda, a fim de que o $lá_6$ pudesse soar, perdendo-se a referência de seu uso na execução do acorde que se segue. A indicação "*Impetuoso, com bravura*" pede uma execução fluente, que, aponte para Borges-Cunha, ficaria comprometida, principalmente por causa do segundo acorde do compasso 19 e início do compasso 20 (intervalo de nona menor seguida de terça maior ascendente), além de outros problemas relacionados à escolha de intervalos. Borges-Cunha modificou esses dois compassos, tornando-os de execução mais fluente (Fig. 4.2b).

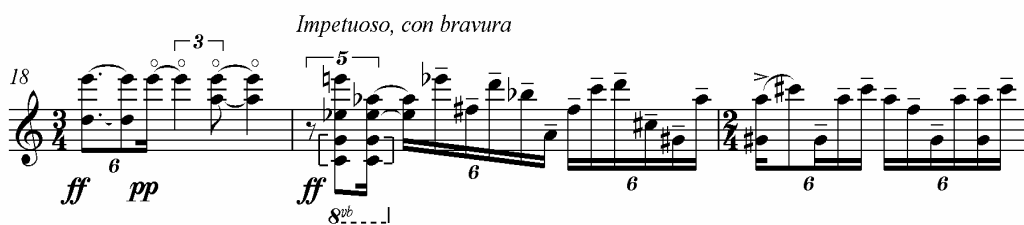


Figura 4.2a: 1ª mov., c. 18-20, viola, II.

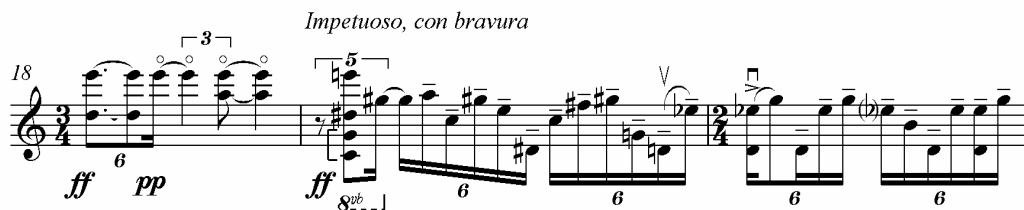


Figura 4.2b: 1ª mov., c. 18-20, viola, IV.

No compasso 21 (Fig. 4.3a), a indicação de caráter "*Rustico*" pede uma execução que, além de não priorizar beleza sonora⁷, soe sem hesitação, de maneira que o manter-se em determinada pulsação seja prioridade. A execução do penúltimo acorde do compasso seria comprometida pelo intervalo de décima maior (mi b_4 - sol $\sharp_5$). Dependendo da compleição do instrumentista, esse intervalo é de possível execução, porém sua realização interferiria na almejada fluência da passagem. O mesmo ocorria no compasso 22. Borges-Cunha modificou os intervalos, substituindo o mi b_4 pelo ré $_4$, que pode ser executado como corda solta (Fig. 4.3b).



Figura 4.3a: 1ª mov., c. 21-22, viola, III.



Figura 4.3b: 1ª mov., c. 21-22, viola, IV.

Como exposto acima, faz parte do ideário estético do compositor a atitude, por parte do intérprete, de aceitação de risco em certas passagens, de maneira a evitar que o possível excesso de zelo em trechos de difícil realização

⁷ Beleza sonora entendida, nesse contexto, nos moldes da tradição romântica. Cf. cap. 4.

instrumental não venha a ser obstáculo para uma execução caracterizada por vitalidade e fluidez. Um exemplo de passagem em que essa postura se faz necessária ocorre no compasso 23 (Fig. 4.4). De modo a se obter um gesto⁸ que possa ser associado à ideia de impetuosidade – procurando seguir a indicação "*Rustico*" (c. 21; Fig. 4.3a e 4.3b) –, a mudança de posição que antecipa o intervalo de oitava aumentada $mi_5 - mi_6$ deve ser realizado de maneira súbita, no último momento possível. Dessa forma, esse trecho, após observação sobre o contexto em que está inserido, passa a ser entendido como difícil, porém idiomático⁹.



Figura 4.4: 1ª mov., c. 22-23, viola, II.

Uma alteração realizada por causa de combinação de elementos de técnica de mão direita e de mão esquerda pode ser encontrada no compasso 48 (Fig. 4.5b). A passagem pode ser entendida como não idiomática, pela falta de comodidade causada pelos intervalos de quinta em registro agudo, a que se soma a necessidade de executá-los em *legato*. Originalmente, essa falta de comodidade se fazia mais presente, já que o trecho era escrito uma quinta acima (Fig. 4.5a). Após termos conversado sobre o trecho, Borges-Cunha transportou-o para uma quinta abaixo, porém mantendo as ligaduras, por considerar o elemento timbre,

⁸ Sobre gesto em música, cf. cap. 3.

⁹ A respeito da relação entre dificuldade, comodidade e o conceito de idiomático, cf. KUBALA, 2004, p. 47-51.

mais especificamente articulação, hierarquicamente mais importante que o elemento altura.¹⁰

Più Lento ♩=40
Lagrimando, legato e flautando

48 *pp* 3 3 3 3 *pp sempre* s.p. 3 3

50 *ppp* *mf*

Figura 4.5a: 1ª mov., c. 48-51, viola, II.

Lagrimando, legato e flautando
 ♩=40

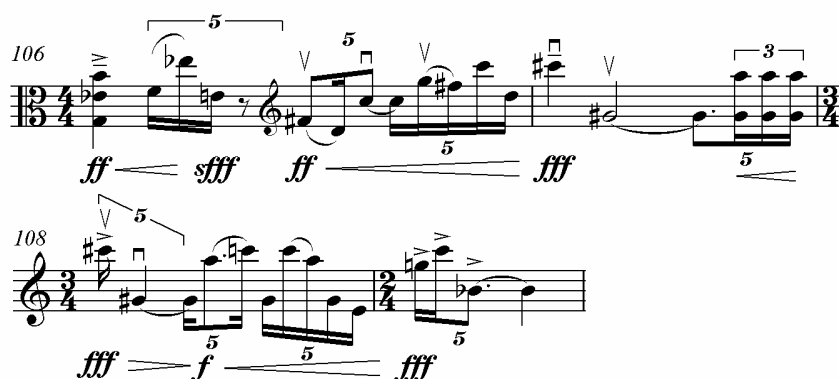
48 *pp* 3 3 3 3 *pp sempre* 3 3

50 *ppp* *mf*

Figura 4.5b: 1ª mov., c. 48-51, viola, IV.

¹⁰ Situação similar deu-se nos compassos 52 a 54, porém a transposição foi de uma quarta aumentada abaixo e houve o acréscimo de três notas no início do compasso 54, que acabou por gerar um compasso a mais na versão final do Concerto.

Dos compassos 106 a 109 (Fig. 4.6a) a escrita oferecia obstáculos para uma execução fluente, ao exigir a realização de várias mudanças de posição distantes entre si e a manutenção em posições fixas altas nas cordas sol e ré, o que resultava em sonoridade pobre em volume. A passagem foi alterada, de maneira que parte dela fosse executada transportada uma oitava abaixo. (Fig. 4.6b).



150



Figura 4.6b: 1ª mov., c. 106-109, viola, X.

Um trecho que apresentava aspectos não idiomáticos pode ser visto nos compassos 111 a 114 (Fig. 4.7a), em que ocorrem os intervalos de décima sib_4 - ré_6 e nona sib_4 - $\text{dó}\sharp_6$ em *fff*. Borges-Cunha alterou a passagem, transportando a voz superior desses intervalos uma oitava abaixo (Fig. 4.7b).

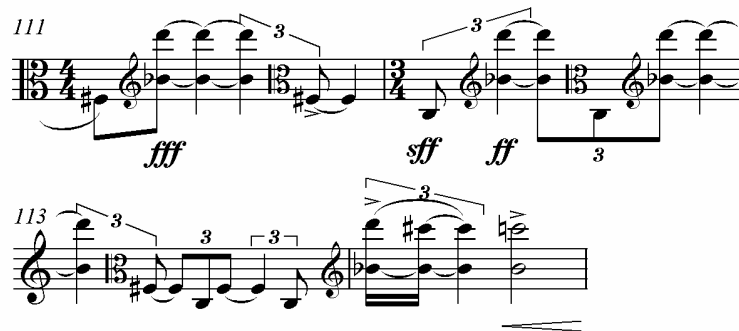


Figura. 4.7a: 1ª mov., c. 111-114, viola, IV.



Figura 4.7b: 1ª mov., c. 111-114, viola, V.

Na passagem que se inicia na anacruse para o compasso 128 até o compasso 130, aponte para possível problema de projeção, por causa das quintas em posição alta. Borges-Cunha modificou o trecho, grosso modo alterando as alturas de nota em uma quarta ou uma quinta abaixo (Fig. 4.8), o que tornou a passagem mais sonora.¹¹



Figura 4.8: 1ª mov., c. 127-130, viola, V.

Observa-se, no compasso 148 para o 149 (fonte IV), um acorde, o qual solicitei a Borges-Cunha que alterasse (Fig. 4.9a). O intervalo de nona aumentada

¹¹ O compositor também alterou os compassos 131 a 140 (primeiro tempo), consequência de pensamento composicional relacionado às modificações realizadas nos compassos 128 a 130. Já na cadência, reflexo do que ocorreu da anacruse para o compasso 128 ao compasso 131, Borges-Cunha modificou a relação de alturas de notas nos compassos 269 a 272.

mib₄ - fá#₅, que se encontra na parte superior desse acorde, tolhe uma execução fluente, almejada neste trecho. O compositor distribuiu as notas do acorde colocando-as em uma sequência ascendente, com a mesma figuração rítmica (Fig. 4.9b).



Figura 4.9a: 1º mov., c. 148-149, viola, IV.



Figura 4.9b: 1º mov., c. 148-149, viola, V.

Também solicitei ao compositor que mudasse a escrita nos compassos 154 e 155, após apontar alguns obstáculos à fluidez da passagem, o que resultou em um longo trecho transportado predominantemente duas oitavas abaixo (Fig. 4.10).



Figura 4.10: 1ª mov., c. 154-157, viola, V.

O trabalho de auxiliar na busca por soluções relacionadas à técnica instrumental está atrelado, por vezes, à dinâmica de produção do compositor, sendo necessário, muitas vezes, atitude de observação e aguardo. Nas fontes anteriores à usada na estreia (VII), encontram-se anotações como "esperar por marcações de dinâmica", "continuar tentando", "perguntar qual será a articulação", etc. Um exemplo está no compasso 217, fonte IV (Fig. 4.11a), onde há somente indicações de ritmo e alturas de nota.



Figura 4.11a: 1ª mov., c. 217, viola, IV.

Assim permanecendo, essa passagem apresentaria dificuldade causada pela alternância de intervalos de quinta e de nona, somada a mudanças de cordas constantes e em andamento rápido. No mesmo compasso, na fonte V (Fig. 4.11b) encontram-se sinais de dinâmica e articulação, que auxiliaram na execução no que concerne às mudanças de cordas.

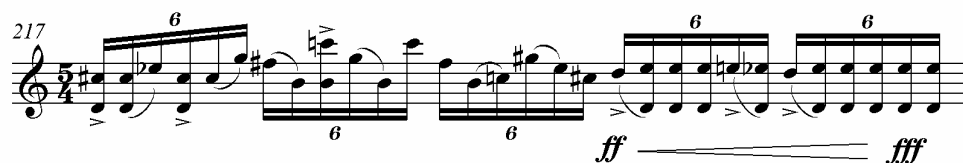


Figura 4.11b: 1ª mov., c. 217, viola, V.

Na versão final do concerto, como resultado da experiência da preparação para o concerto de estreia, observa-se uma alteração e uma supressão de nota, que contribuem para que a passagem possa ser executada de maneira mais fluente, sem o obstáculo oferecido pela alternância de intervalos de quinta e nona (Fig. 4.11c).

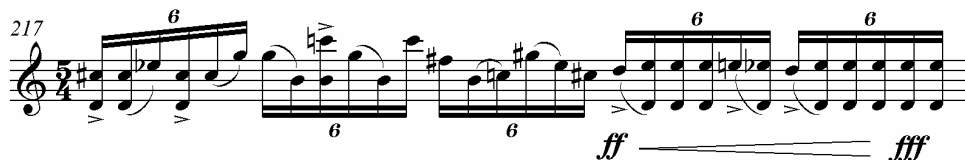


Figura 4.11c: 1ª mov., c. 217, viola, X.

Na cadência, como já mencionado, o intérprete encontra trechos que são originados, em sua maior parte, de material do restante do concerto. A passagem compreendida pelos compassos 234 a 246 é uma exceção (Fig. 4.12).



Figura 12: 1^o mov., c. 234-246, viola, X.

É o trecho de maior tensão da cadência, no que tange a seu conteúdo expressivo. Para tanto, colaboram:

- a) as indicações de caráter "*Tempestuoso*" e "*Pesante*";
- b) as indicações de dinâmica que incluem "*sfffppp*", além das duas vezes em que ocorrem as tercinas com marcações "*sfff*" juntamente com acentos;
- c) o registro em que é escrita (registro sobreagudo), que, na viola, leva à citada sonoridade rascante;
- d) a dificuldade técnica demandada. As sequências de semicolcheias são de difícil realização (para o que contribuem as indicações acima), principalmente se o instrumentista procurar executá-las de maneira a privilegiar a busca de clareza de emissão sonora de cada nota.¹² Porém, acreditamos que essa maneira de executar levaria a perda de tensão. Ao executar essa passagem,

¹² Em linguagem coloquial, poderia ser dito que o intérprete não deve se preocupar em "tocar limpo" nesse trecho.

permitindo que ocorra sonoridade "amassada", além de eventuais "esbarrões",¹³ a sensação do ouvinte de que o instrumentista enfrenta dificuldade técnica é aumentada, além de se obter uma sonoridade que mais facilmente remete o ouvinte à ideia de tempestuosidade. A dificuldade técnica de fato existe. No entanto, a sensação de que ocorre dificuldade técnica passa a ser mais importante. É um modo de compreender a passagem em questão - o que pode aparentar ser contraditório - que acaba por ajudar o instrumentista a encontrar soluções técnicas para a execução da passagem. A ideia de dificuldade técnica, nesse caso, é parte essencial do conteúdo expressivo da obra, ao transmitir, mais uma vez, a ideia de conflito, desta vez o conflito do instrumentista com o seu próprio instrumento.

¹³ Sobre os termos "amassado" e "esbarrão", cf. cap. 3, item 3.1.

CONCLUSÃO

A busca por informações, que auxiliem na obtenção de um entendimento abrangente da obra e que, ao mesmo tempo, deem sustentação a decisões no âmbito interpretativo, resultou em uma observação detida em aspectos da organização do material sonoro, especificamente no que ele se relaciona com a estruturação formal. Para a averiguação desses aspectos, foram de grande importância as informações obtidas por meio de contato com o compositor durante o processo de criação do Concerto, somadas à experiência de preparação e execução da obra em primeira audição.

Averiguou-se que a estruturação formal do Concerto foi organizada por meio de mapas temporais (espécie de esquemas que representam uma linha do tempo), onde se determinam divisões e subdivisões da obra, as quais, originadas das propriedades da razão áurea e da sequência de Fibonacci, delimitam: a) segmentos de duração variável, que o compositor denomina "áreas de comportamento" (movimentos, seções, partes, trechos, etc.); b) ou, simplesmente, sonoridades efêmeras, que se destacam em meio ao discurso, pontuando-o.

As áreas de comportamento e eventos pontuais evidenciam-se, principalmente, por meio de diferenciação de aspectos tímbricos e de textura. O material sonoro é trabalhado de maneira a criar eventos que são percebidos como tendo níveis variados de intensidade, cujo controle de gradação forma linhas mais ou menos contínuas de intensidade, ou ainda a interrupção dessas linhas, por intermédio de mudanças abruptas de grau de intensidade.

O Concerto é composto por dois movimentos, sendo o primeiro dividido em seis seções (cada qual com texturas fortemente diferenciadas) e o segundo movimento, em três. No primeiro movimento, há contrastes sonoros mais marcantes, maior número de ocorrências de áreas de comportamento

caracterizadas por alto grau de entropia e uso mais frequente de eventos não lineares. O segundo movimento, ao contrário, é mais homogêneo no preenchimento das áreas de comportamento, predominando aspectos que geram maior linearidade. Nesse movimento, em quase toda sua extensão, observa-se a textura solista acompanhado por orquestra.

O uso de elementos associados com a matemática não resulta em adoção de um sistema composicional rígido. O emprego de padrões originados da razão áurea e da sequência de Fibonacci cumpre o papel de meio norteador para tomadas de decisões relacionadas à estruturação da obra, processo no qual predomina liberdade de manipulação dos dados. As decisões composicionais, em grande parte, são guiadas pela busca de trabalhar o tempo subjetivo. Por intermédio da elaboração do material sonoro, criam-se ambientes que conduzem a associações com estados emocionais, descritos, por exemplo, como de suspense, surpresa ou expectativa, de modo a despertar estados de ansiedade de várias espécies e graus de intensidade. Para tanto, também se utiliza processo de geração de material caracterizado por associações entre elementos intramusicais (circunscritos ao universo musical) e extramusicais, estes últimos manifestando-se por meio de indicações de caráter na partitura e descrições de estados psicológicos por parte do compositor. Cada ocorrência desse processo pode ser entendida como uma metáfora. O aludido vocabulário rico em metáforas, empregado pelo compositor, participa de processos metafóricos que, mediante mecanismos de significação, se referem e se integram a material especificamente musical.

Para o intérprete, é importante a constatação de que essas informações apontam para procedimentos trabalhados com o intuito de gerar estados emotivos. Os pontos de ocorrência de razões áureas coincidem com inícios, ápices ou finais de linhas de intensidade, em cujo processo de acréscimo, decréscimo ou estabilidade (em estado próximo ao de *stásis*) agem mecanismos geradores de expressão.

No Concerto para Viola e Orquestra, a escrita para a viola solista leva à percepção de ambientes tonais. Alusões à tonalidade permeiam a obra, por meio de eventos que remetem instrumentista e ouvinte à harmonia tonal. São ocorrências que, porém, não assumem função de relevo na estruturação do material musical. Primordialmente, seu uso visa a permitir que o instrumentista possa tratar o material melódico por meio de atributos que fazem parte da tradição do instrumento, de maneira a estimular a manifestação de certos elementos de expressão consolidados durante o Romantismo musical.

Dessa forma, a busca por resultados expressivos subjaz ao emprego de propriedades da razão áurea e da sequência de Fibonacci, ao uso de metáforas e à ocorrência de atmosferas tonais.

A aplicação do pensamento de autores como Leonard B. Meyer e Wallace Berry mostrou-se profícua, ajudando na delimitação de emprego de terminologia e ao fornecer sustentação teórica para reflexões acerca dos assuntos acima tratados.

A imagem de conflito está presente em toda a obra, seja pelos marcantes contrastes entre áreas de comportamento, pelas indicações na partitura ou pelas declarações do compositor. A viola solista é chamada a realizar sonoridades, que remetem o ouvinte à sensação de estranheza, pela acentuada diferenciação que estabelecem em relação a sonoridades associáveis com o repertório tradicional da viola. Observa-se, contudo, que, do ponto de vista da prática instrumental, a referida estranheza de certas sonoridades é derivada mais de uma expansão de recursos técnicos historicamente consolidados que de alguma espécie de ruptura com a tradição da viola.

Verifica-se a noção de conflito nas texturas que opõem orquestra e solista (viola contra orquestra ou viola e orquestra alternadas). Contudo, mesmo quando a orquestra e o solista não estão em um estado apreendido como de conflito, tem-se a imagem de conflito interior, o qual se manifesta: a) na introdução do concerto (primeiro movimento), por meio de um, por assim dizer, monólogo da viola, em que predomina discurso fragmentado, assim entendido devido à riqueza

de variações súbitas de atmosfera; b) e, no segundo movimento, por meio de conflito interiorizado a que a escrita alusiva a ambiente tonal transporta o intérprete.

Uma reflexão sobre o termo "gesto" em música, dentro do contexto do processo criativo da obra, mostrou-se proveitosa para o desenvolvimento de ideias que, originadas de interação entre vários aspectos das noções abordadas nesta investigação, corroboraram decisões tomadas no âmbito interpretativo. Esse termo refere-se a atributos não representados pelo sistema de notação musical corrente, quer relacionados a elementos que emprestam sensação de direção em música quer associados à realização de movimentos que colaboram para o estabelecimento de noções extramusicais. Em ambos os casos, trata-se de uma lacuna da escrita, no que concerne a indicações de atributos relacionados a expressão.

Em diálogo com o compositor, alguns assuntos relacionados especificamente à técnica instrumental foram trabalhados pelo intérprete, resultando em questionamentos sobre aspectos idiomáticos da escrita, levando a alterações em algumas passagens. Buscou-se conciliar temas ligados à técnica instrumental demandada pela escrita do Concerto com atributos estilísticos dessa obra, entre os quais está a intenção do compositor de escrever alguns trechos de maneira pouco idiomática, entendimento que se mostrou essencial para a compreensão de características técnico-interpretativas da obra.

Como pode ser verificado pelas colocações acima, a busca por uma escrita rica em elementos geradores de expressão norteou o processo criativo da obra. Esse entendimento, obtido por meio da observação detida da obra (e, conseqüentemente, do pensamento estético do compositor), colabora para a construção de uma interpretação que desvele e enfatize esses eventos geradores de expressão, além de fornecer informações que estabelecem limites estilísticos, circunscritos aos quais o intérprete pode (e, acreditamos, deve) contribuir com o acréscimo de novos elementos de expressão.

Esperamos, assim, ter contribuído com uma visão caracterizada por sua abrangência, coerência e capacidade de incentivar outros instrumentistas a procurar novas interpretações da obra investigada.

REFERÊNCIAS¹

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith, GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2001. 203 p.

ALLSOP, Peter. The violin as ensemble instrument. In: STOWELL, Robin (ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University, 1992. p. 210-223.

BACHMANN, Werner. et al. Bow. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 15 jul. 2008.

BADURA-SKODA, Eva, et al. Cadenza. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 2 março 2009.

BAKER, Nancy Kovaleff, et al. Expression. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 1 fev. 2009.

BERRY, Wallace T. *Structural Functions in Music*. Nova Iorque: Dover, 1987. 447 p.

_____. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University, 1989. 240 p.

BORGES-CUNHA, Antônio. Pedra Mística for Symphonic Orchestra and 4 Vocal Soloists. 1995. 99 p. Tese (Doutorado em Música), University of California, San Diego, 1995.

_____. *Focus Seminar*. San Diego, University of California, 7 mar. 2006. Palestra.

_____. *Estrutura Formal*. Porto Alegre, 18/08/2008. Texto enviado por meio eletrônico a Ricardo Lobo Kubala.

_____. Mensagem eletrônica. Porto Alegre, 11/01/2009 (a). Texto enviado por meio eletrônico a Ricardo Lobo Kubala.

¹ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

_____. *Matriz Dodecafônica*. Porto Alegre, 10/04/2009 (b). Texto enviado por meio eletrônico a Ricardo Lobo Kubala.

BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 13 jul. 2008.

BOULEZ, Pierre. Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, Oxfordshire, v. 2, p. 161-171, 1987.

COHEN, Morris R. *A Preface to Logic*. Nova Iorque: Henry Holt, 1944. 212 p. *apud* MEYER, Leonard. B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago, 1956. 307 p.

CRUTCHFIELD, Will. Luciano Berio speaks of virtuosos and strings. *Guitar Review*, Nova Iorque, n. 76, p. 11, Winter, 1989.

DALTON, David P. *Playing the viola: conversations with William Primrose*. Nova Iorque: Oxford University, 1988. 244 p.

DA-RIN, Benito P. *Um número muito especial*, I a XI. Disponível em: <<http://www.forumpcs.com.br>> Acesso em: 15 janeiro de 2009.

DILCHER, Karl. *The Fibonacci Association*. Disponível em: <www.mscs.dal.ca/Fibonacci/> Acesso em: 1 fevereiro 2009.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Tradução por José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1972. 281 p.

FERREIRA, Aurélio B. Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, versão 5.0. Curitiba: Positivo, 2004. 1 CD-ROM.

GARCIA, Denise. Composição por metáforas. In: FERRAZ, Silvio (org.). *Notas.Atos.Gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 53-76.

GROSSMAN, Morris. Performance and Obligation. In: ALPERSON, Philip (ed.). *What is Music? And Introduction to the Philosophy of Music*. University Park: Pennsylvania State University, 1987. p. 255-282.

HOUAISS, A.; FRANCO, F. M. M.; VILLAR, M. S. (ed.). *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

HUTCHINGS, Arthur. et al. Concerto. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 17 jul. 2008.

KENNEDY, Michael (ed.). Timbre. In: *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford Music Online. 2. ed. rev. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 15 jul. 2008.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*. Nova Iorque: Macmillan, 1988. p. 492.

KUBALA, Ricardo L. A escrita para viola nas sonatas com piano Op. 11 Nº 4 e Op. 25 Nº 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. 2004. 123 p. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

KURTH, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan". Bern: Paul Haupt, p. 13, 1920. 573 p. *apud* NEUMEYER, David. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University, 1986. 294 p. (Composers of the twentieth century).

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. 2. ed. Michigan: Harmonie Park, 1992. 286 p.

LAVIGNAC, Albert. *La Musique et les Musiciens*. 14. ed. Paris: Delagrave, 1895. 592 p.

LENDVAI, Ernő, *Béla Bartók: an analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1971. 128 p. *apud* BORGES-CUNHA, Antônio. Pedra Mística for Symphonic Orchestra and 4 Vocal Soloists. 1995. 99 p. Tese (Doutorado em Música), University of California, San Diego, 1995.

LIVIO, Mario. *Razão Áurea: a história de fi, um número surpreendente*. Tradução por Marco S. Matsumura. Rio de Janeiro: Record, 2006. 333 p.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 399 p.

MANOURY, Philippe. Les limites de la notion de "timbre". In: BARRIÈRE, Jean-Baptiste (ed.). *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois; I.R.C.A.M., 1991. p. 293-300.

MENDES, André N. Música brasileira para viola solo. 2002. 200 p. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira), Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MEYER, Leonard B. *Style and Music: theory, history and ideology*. Chicago: University of Chicago, 1996. 376 p.

_____. *Music, the Arts, and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*. 2. ed. Chicago: University of Chicago, 1994. 376 p.

_____. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago, 1956. p. 307.

RANDEL, Don Michael (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. 3. ed. rev. Cambridge: Belknap, 1986. 942 p.

RILEY, Maurice W. *The history of the viola*. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1980. v. 2. 396 p.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. Tradução por Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. 310 p.

SOUZA, André Ricardo. *Ação e Significação: em busca de uma definição de gesto musical*. 2004. 183 p. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2004.

STRANGE, Allen; STRANGE, Patrícia. *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Berkeley: University of California, 2001. 337 p.

THURMOND, James M. *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Galesville: Meredith Music, 1982. 144 p.

WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen: Scarecrow, 1994. 304 p.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001. (Polêmicas do nosso tempo, 59). 107 p.

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of contemporary technique: with comments about Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt. In: Robin Stowell (ed.) *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University, 1992. p. 143-147.

Partituras

HINDEMITH, Paul. *Sonate für Bratsche solo Op. 25 n. 1 (1922)*. Mainz: Schott, 1977. 1 partitura (p. 27). Viola.

LIGETI, György. *Sonate for Viola Solo*. Mainz: Schott, 2001. 1 partitura (p. 24) Viola.

TELEMANN, Georg P. *Konzert in G-Dur für Viola, Streicher und Basso continuo, TWV 51: G9*. Wolfgang Hirschmann (ed.). Bärenreiter: Kassel, 2002. 1 partitura (p. 13). Viola e piano.

Relação de Partituras do Concerto para Viola e Orquestra

- I. Partitura geral incompleta. Enviada em 11 dez. 2006. Cópia de manuscrito.
- II. *Separata*, viola solo. 1º movimento. Enviada em 22 abr. 2007. Arquivo pdf.
- III. Partitura geral. 1º movimento. Enviada em 16 maio 2007. Arquivo pdf.
- IV. *Separata*, viola solo. 1º movimento. Enviada em 20 maio 2007. Arquivo pdf.
- V. *Separata*, viola solo. 1º movimento. Enviada em 9 set. 2007. Arquivo pdf.
- VI. Partitura geral. 1º movimento e parte do 2º movimento. Enviada em 5 nov. 2007. Arquivo pdf.
- VII. *Separata*, viola solo. 2º movimento. Enviada em 5 nov. 2007. Arquivo pdf.
- VIII. Partitura geral. 2º movimento. Enviada em 5 nov. 2007. Arquivo pdf.
- IX. *Separata*, viola solo. 1º e 2º movimentos. Partitura utilizada na estréia. Arquivo pdf.
- X. Partitura geral. Versão final do Concerto. Enviada em 28 jul. 2008. Arquivo pdf.

BIBLIOGRAFIA¹

ABDO, Sandra N. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24, 2000.

APRO, Flávio. Os Fundamentos da Interpretação Musical: Aplicabilidade nos 12 Estudos para Violão de Francisco Mignone. 2004. 121 p. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

BORGES-CUNHA, Antônio. *Antônio Carlos Borges Cunha*. Porto Alegre, UFRGS, Jornal da Universidade, ano IV, n. 36, dez. 2000. Entrevista concedida a Jornal da Universidade.

_____. *Desaconselhável para ouvidos convencionais*. Porto Alegre, Aplauso, ano 4 n. 33, 2001. Entrevista concedida para Juarez Fonseca e Paula Ramos. p. 40-43.

_____. *Memorial de Composição*. Porto Alegre, 14/08/08. Texto enviado por meio eletrônico a Ricardo Lobo Kubala.

BOULEZ, Pierre. La composition et ses différents gestes. In: _____; *Leçons de Musique*. Paris: Christian Bourgois, 2005. p. 469-714.

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In: _____; EVERIST, M. (ed.). *Rethinking Music*. Nova Iorque: Oxford, 2001. p. 239-261.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago, 1960. 212 p.

CUMMING, Naomi. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University, 2000. 370 p.

DUNSBY. Texture. In: *Musique: Une encyclopédie pour le XX^e Siècle*. Arles: Actes Sud, Paris: Cité de la musique, 2003. p. 219-230.

ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Tradução por Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1990.(Estudos, 135). 315 p.

¹ Baseada na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

EGGE, Mark N. Toward a Method for Performance Analysis of Twentieth-Century Music. 2005. 99 p. Dissertação (Mestrado em Música), Bowling Green State University, 2005.

FERNEYHOUGH, Brian. Shattering the Vessels of Received Wisdom: in Conversation with James Boros. In: BOROS, J., TOOP, Richard. *Collected Writings*. Amsterdam: Hardwood Academic, 1995. p. 369–405.

FERRAZ, Silvio. Repetição e “Objeto Sonoro”. In: _____. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: PUC, 1996. p. 145-179.

GARCIA, Rose M. R. Subsídios para a História da Música de Vacaria. In: *Raízes de Vacaria I*. Porto Alegre: EST, 1996. p. 316-325.

GODLOVITCH, Stan. *Musical performance: a philosophical study*. Nova Iorque: Routledge, 1998. 172 p.

HAYLOCK, Julian. Just beginning. *The Strad*, Londres, v. 110, n. 1311, p. 695-699, jul. 1999.

HURON, David. *Leonard Meyer Part I - II: Notes by David Huron*. Disponível em: <<http://www.csml.com.ohio-state.edu>> Acesso em: 17 jan. 2009.

HURON, David. *Sweet Anticipation: Music and Psychology of Expectation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT, 2008. 480 p.

INGARDEN, Roman. The musical work and the score. In: _____. *Ontology of the Work of Art*. Tradução por Raymond Meyer. Athens: Ohio University, 1989. p. 23–26.

KEEFE, Simon P. (ed.) *The Cambridge Companion to the Concerto*. Nova Iorque: Cambridge University, 2005. 309 p.

KIVY, Peter. How Music Moves. In: ALPERSON, Philip (ed.). *What is Music? And Introduction to the Philosophy of Music*. University Park: Pennsylvania State University, 1987. p. 147-164.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2. ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999. 328 p.

KRAMER, Jonathan D. Le Temps Musical. In: *Musique: Une encyclopédie pour le XX^e Siècle*. Arles: Actes Sud, Paris: Cité de la musique, 2003. p. 189-218.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. Nova Iorque: Norton, 1989. 303 p.

LOBANOVA, Marina. *Musical style and genre: history and modernity*. Tradução por Kate Cook. Amsterdam: Harwood Academic, 2000. 212 p.

LONDON, Justin. *Musical Expression and Musical Meaning in Context*. Disponível em: <<http://www.people.carleton.edu>> Acesso em: 3 fev. 2009.

MARGOLIS, Joseph. Music as Ordered Sound: Some Complications Affecting Description and Interpretation. In: KRAUSZ, M. (ed.). *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Nova Iorque: Oxford, 1995. p. 141-153.

MEYER, Leonard B. Toward a Theory of Style. In: LANG, B. (ed.). *The Concept of Style*. ed. rev. Ithaca: Cornell University, 1987. p. 21-71.

_____; COOPER, Grosvenor. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago, 1960. 212 p.

NARMOUR, Eugene. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: the implication-realization model*. Chicago: University of Chicago, 1990. 485 p.

_____. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: the implication-realization model*. Chicago: University of Chicago, 1992. 431 p.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2. ed. Tradução por Maria Helena Nery Garcy. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 246 p.

_____. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993. 326 p.

PASCAL, Robert. L'ê nombre dans la composition musicale au XX^e siècle. p. 51-62. In: GENEVOIS, H; ORLAREY, Y (ed.). *Musique & Mathématiques*. Lyon: Aleas, 1997. p.11-25.

RINK, John (ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge, 2002. 245 p.

_____ (ed.). *The Practice of Performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Nova Iorque, 1995. 290 p.

RIOTTE, André. Mathématique du son, musique du nombre. In: GENEVOIS, H; ORLAREY, Y. (ed.) *Musique & Mathématiques*. Lyon: Aleas, 1997. p.11-25.

SETHARES, William A. *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. 2 ed. Londres: Springer-Verlag, 2005. 426 p.

USCHER, Nancy. Two Contemporary Viola Concerti: a comparative study. *Tempo*,

Londres, n. 147, p. 23-29, dez. 1983.

WISHART, Trevor. Gesture and counterpoint. In: _____. *On Sonic Art*. 2 ed. rev. Simon Emmerson (ed.) Londres: Routledge, 1996. (Contemporary music studies, v.12). p. 109-126.

ZAGONEL, Bernadete. *O Que É Gesto Musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Primeiros Passos, 255). 63 p.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som: aspectos de organização na música*. Cotia: Ateliê, 2005. 185 p.

Discografia

BORGES-CUNHA, Antônio. *Pedra Mística*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. 1 CD e encarte.

_____. Logos. In: *Prelúdios em Porto Alegre*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1988. 1 CD. Faixa 16.

_____. Pomânder. In: *Prelúdios em Porto Alegre*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1988. 1 CD. Faixa 17.

_____. WA. In: *Paulo Inda I*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 2005. 1 CD. Faixa 15.

ANEXO A - Matriz dodecafônica empregada no Concerto para Viola e Orquestra.¹

Matriz Dodecafônica

E	Bb	G#	A	D	Db	F	C	Eb	B	G	F#
Bb	E	D	Eb	Ab	G	B	F#	A	F	C#	C
C	F#	E	F	Bb	A	C#	G#	B	G	Eb	D
B	F	D#	E	A	Ab	C	G	A#	F#	D	C#
F#	C	A#	B	E	Eb	G	D	F	C#	A	G#
G	Db	B	C	F	E	G#	D#	F#	D	Bb	A
Eb	A	G	G#	C#	C	E	B	D	Bb	F#	F
Ab	D	C	C#	F#	F	A	E	G	Eb	B	A#
F	B	A	Bb	Eb	D	F#	C#	E	C	Ab	G
A	Eb	C#	D	G	F#	Bb	F	Ab	E	C	B
C#	G	F	F#	B	Bb	D	A	C	G#	E	D#
D	Ab	F#	G	C	B	D#	A#	C#	A	F	E

Observações sobre a Matriz Dodecafônica.

Linhas horizontais da esquerda para direita: Forma Original da Série

Linhas horizontais da direita para a esquerda: Retrógado

Linhas verticais descendentes: Inversão

Linhas verticais ascendentes: Retrógado da Inversão

[...]

¹ Trecho de arquivo enviado pelo compositor (BORGES-CUNHA, 2009b).

ANEXO B - Partitura do Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha

Antônio BORGES-CUNHA

Concerto para Viola e Orquestra

Score

Composto entre novembro de 2005 e outubro de 2007, o *Concerto para Viola e Orquestra* foi encomendado pelo violista Ricardo Kubala com o objetivo de ampliar o repertório para o instrumento e de servir como objeto de pesquisa para sua tese de doutorado na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, defendida e aprovada em 8 de junho de 2009.

O *Concerto* foi estreado no dia 19 de novembro de 2007 no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, RS.

Intérpretes:

Orquestra de Câmara Theatro São Pedro

Solista: Ricardo Kubala

Regente: Antônio Borges-Cunha

Instrumentação

1 flute (piccolo)

1 oboe

1 clarinet (bass clarinet)

1 basson

1 horn

1 tompet

1 trombone

Percussion (two or three players)

Timpani

Marimba

Vibraphone

Glockenspiel

Bass Drum

Woodblock

Suspended Cymbal

Tam-tam

Piano

Strings

The score is notated in C.

Duration: c. 35'

Concerto para Viola e Orquestra

Antônio Borges-Cunha

♩=48
Tam tam misterioso

Perc. *ppp* *p*

Perc. *pp* *Bass Drum* *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *mf* *mf*

Vla. solo *f* *sf* *p* *f* *sf* *ff* *p* *ff* *5* *sf* *p*

♩=60

Cl. in Bb* *pp*

Bsn. *pp*

Hn. in F* *pp* *con sordina* *ppp*

Tpt. in C *con sordina* *ppp*

Tbn. *con sordina* *ppp*

Perc. *p* *pp*

Perc. *p* *pp* *ppp* *p*

Dolente *Rall.* *♩=60 Rustico*

Vla. solo *mf* *p* *mf* *mf* *mf* *p* *sf* *sf* *sf* *pp* *ppsub* *p* *(molto)*

* Notação em Dó.

♩=60

40

Ob. *ppp*

Cl. in Bb

Hn. in F *con sordina* *p*

Tpt. in C *ppp con sordina*

Tbn. *ppp con sordina*

Perc. *ppp Tam tam*

Vla. solo

♩=60
Energico, con bravura

f *p* *f* *ff*

Long

42

Vla. solo

pp sub. *ff* *sfz* *ff*

s.p. ord.

♩=40

46

Fl. *pp*

Cl. in Bb *pp*

Mar. *vib.* *pp*

Vla. solo

pp sub. *ff* *fff* *pp* *pp sempre*

s.p. ordinario

Più Lento ♩=40
Lagrimando, legato e flautando

50

Fl.

Cl. in Bb

Mar.

Vla. solo

pp

pp

ppp *mf* *pp* *ppp* *mf*

s.t. → étouffé

ordinario

56

Cl. in Bb

Vla. solo

pp *f* *pp* *molto* *pp* *molto*

pp *f* *p* *ff* *ff* *p* *ff*

IV

62

Tempo $\text{♩} = 48$

Cl. in Bb

Bsn.

Hn. in F

Tbn.

Perc.

Bass clarinet

Bass Drum

Vla. solo

Vla.

pp sub. *mf* *pp poco* *pp* *sf-p* *pp*

molto rall. *p* *mf* *f* *mf* *p* *sf* *mf* *sf*

Tempo $\text{♩} = 48$

sf

68

Fl. *ff* $\xrightarrow{3}$ *sff* *f* 5 5

Ob. *f* 5 to Bb clarinet

Cl. in Bb *sfz* $\rightarrow$ *p* *sfz* *f*

Bsn. *sfz* $\rightarrow$ *p* *sfz*

Hn. in F *pp* *sfz* *p*

Tbn. *pp* *sfz* *p* *sfz* *f*

Timp. *p* *f*

Perc. Tam tam *mf* *pp* *mf*

Perc. *sfz* *p* *f*

Pno. *sff* *sff*

Vln. 1 *sffz* $\rightarrow$ *pp* *f* 3 3 3 3

Vln. 2 *sffz* $\rightarrow$ *pp* *f* 3 3 3 3

Vla. *f* 3 3 3 3

Vc. *sffz* *sfz*

Cb. *sffz* *sfz*

73

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

Bsn.

Hn. in F

Tbn.

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ff 5

f 3 *ff*

sfp *mf* *sfp*

sfp *ff* *sfp*

sfp *sfp*

p

ff *ff*

f *f* *f*

Ord. S.P. Ord. S.P. Ord. S.P.

3 3 3

S.P. S.P. S.P.

sfp *f* *f* *f*

191

192

[illegible]

85

(tr) ~~~~~

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Timp.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f *ff* *mf* *ff*

f *ff* *sff* *ff*

f *p* *f* *f*

f *p* *f* *f*

f *p* *f* *f*

f *sf*

ff *ff* *ff*

ff *ff* *ff*

f *f* *f*

ff *sff* *sff*

ff *sff*

194

88

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Tam tam

Perc.

cymbal

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

sf *ff* *sffp* *f* *sffp* *ff*

sf *ff* *sffp* *f* *sffp* *ff*

ff *ff*

p *f*

p *mf* *p* *pp* *mf* *ppsub.*

p *mf* *p* *pp* *mf* *ppsub.*

p *mf* *p* *pp* *mf* *ppsub.*

p

p

ff

ff *ff* *sffp* *f* *sffp*

ff *ff* *sffp* *f* *sffp*

ff *mf* *f* *mf* *mf*

ff *f* *mf* *mf*

ff *mf* *f*

195

93

Fl. *fff* *f* *ff* 5

Ob. *fff* *f*

Cl. *f* *f* *sfzp* *f*

Bsn. *ff* *ff*

Hn. in F *f* *fp* *f* *sf* *pp*

Tpt. in C *f* *fp* *f* *sf* *pp*

Tbn. *f* *fp* *f* *sf* *pp*

Timp. *f* *sfzp*

Perc. *f*

Perc. 5

Pno. *sf* *sf* 8^{va}

Vln. 1 *f* *ff* *mf* *ff*

Vln. 2 *f* *mf* *ff*

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

Vc. *ff* *f sfzp*

Cb. *ff*

[illegible]

102

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Perc.

Perc.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Tam tam

Cym

ff *sffp* *ff*

ff *sffp* *ff*

ff *ff* *ff*

f *f* *ff*

f *f* *ff*

f *f* *ff*

p *ff*

p *ff*

ff *ff* *ff*

ff *sffp* *ff*

ff *sffp* *ff*

f *mf* *ff*

f *mf* *ff*

ff *ff*

198 *sffp* *ff*

III
 Fl. *f* *p* *sub.* *sfp*
 Ob. *f* *p* *sub.* *sfp*
 Cl. *sfp* *sfp* *p* *f*
 Bsn. *sfp* *sfpp* *sfpp*
 Hn. in F *sfp* *pp* *sf* *sfpp*
 Tpt. in C *sfp* *pp* *sf* *sfpp*
 Tbn. *p* *sfpp* *sf* *sfpp*
 Timp. *p* *sfpp* *sfpp*
 Perc. (dump)
 Perc. (dump)
 Pno. *sf* *sf* *sf* *sf*
 Vla. solo *fff* *sf* *ff* *f*
 Vln. 1 *pp* *pp* *Div. a 3* *pp*
 Vln. 2 *pp* *pp* *Div. a 3* *pp*
 Vla. *pp* *ffpp* *(molto)* *f* *f* *f*
 Vc. *sf* *sf* *sf* *sfpp*
 Cb. *sf* *sf* *sf* *sfpp*

116

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Timp.

Pno.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f *ffp* *ffp* *ffpp*

f *ffp* *ffpp*

ff *mf* *ffpp*

p *sempre*

p *sempre*

ffpp

p *sempre*

f *ff*

p *mf*

f *ffpp* *ffpp* *ffpp*

f *ffp* *ffpp*

f *ffpp* *ffpp*

f *ffpp* *ffpp*

p *sempre*

mf

p *sempre*

mf

Div. a 2

201

[illegible]

127

Fl. *mf* *tr* *f*

Ob. *mf* *tr* *p* *f*

Cl. *mf* *p* *f* 6

Bsn. *sfp* *p*

Hn. in F *sfp* *p*

Tpt. in C *sfp* *p*

Tbn. *sfp* *p*

Perc. Tam tam *mf*

Perc. Bass drum *mf*

Pno. *8va*

Vla. solo *p* *Dolente e espressivo* *accelerando*

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *sfp* *(molto)*

Vc. *sfp* *(molto)*

Cb. *sfp* *(molto)*

202

Accelerando Movido

132

Fl.

Ob.

Cl. *f* *cresc.* 5 6 6 3

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn. *p* *pp*

Perc.

Perc.

Pno. *sf*

Vla. solo Accelerando Movido Tempo *f* *sf* *sf ff*

Vln. 1

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. pizz. *f* arco *p*

Cb. pizz. *f* *p*

[illegible]

147

Fl.

f *p* subito *pp* *f* *p*

Ob.

f *p* *f* *p*

Cl.

f *p* *f* *p*

Bsn.

f *p* *f* *p*

Hn. in F

pp *sff*

Tpt. in C

pp *sff*

Tbn.

p *sfp* *sff*

Timpani

p *sfp*

Perc.

cymbal *f* *p*

Vla. solo

ff *sff* *sff* *sff* *sff* *sff*

Vln. 1

f *p* subito *pp* *f* *p*

Vln. 2

(molto) *pp* *(molto)* *p* *sf* *sf* *p*

Vla.

(molto) *pp* *(molto)* *sf* *sf* *p*

Vc.

(molto) *pizz.* *sf* *sf* *p*

Cb.

arco *sf* *sf* *p*

[illegible]

[illegible]

[illegible]

174

Fl. *pp* *f* *f* *ff* *ffp* (*molto*)

Ob. *pp* *f* *pp* *ff*

Cl. *pp* *f* *pp* *f* *ff* 5

Bsn. *pp* *ff* 5

Hn. in F *pp* *ff*

Tpt. in C *ff* 5 5 5

Tbn. *ff* 3 *ff*

Timp. *ff* 3 *ff* *f*

Perc. Tam tam *ff*

Perc. 3 *ff*

Pno.

Vla. solo 6 3 3

Vln. 1 *f* arco

Vln. 2 *f* arco

Vla. *ff* 3 *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

180

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Timp.

Perc.

Perc.

Vla.

Cb.

213

The musical score is written for a symphony orchestra. It begins at measure 180 and continues to measure 213. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn in F (Hn. in F), Trumpet in C (Tpt. in C), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The music features a variety of dynamics, including *ff* (fortissimo), *fff* (fortississimo), *f* (forte), *sf* (sforzando), *sfzp* (sforzando piano), *p* (piano), and *staccato*. There are also articulations such as *gliss.* (glissando) and *tr.* (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-5 for the right hand and 1-5 for the left hand. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

185

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Perc.

Vla.

Vc.

Cb.

f *ff*

ff

ff

The musical score is arranged in ten staves. The first staff (Fl.) has a treble clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The second staff (Ob.) has a treble clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 186. The third staff (Cl.) has a treble clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The fourth staff (Bsn.) has a bass clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The fifth staff (Hn. in F) has a treble clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The sixth staff (Tpt. in C) has a treble clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The seventh staff (Tbn.) has a bass clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The eighth staff (Perc.) has a percussion clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The ninth staff (Vla.) has a bass clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The tenth staff (Vc.) has a bass clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187. The eleventh staff (Cb.) has a bass clef and a key signature of one flat. It features a triplet of eighth notes in measure 185, a triplet of eighth notes in measure 186, and a sextuplet of eighth notes in measure 187.

[illegible]

216

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Timp.

Pno.

Vla. solo

220

ff *fff*

The musical score is arranged in a system of staves. The first staff is for Flute (Fl.), followed by Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn in F (Hn. in F), Trumpet in C (Tpt. in C), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), and Violoncello solo (Vla. solo). The score covers measures 216 to 220. Measures 216-219 show various woodwind and string parts with dynamic markings like *sf* and *sfz*. Measure 220 features a solo for the Violoncello with a forte (*ff*) dynamic.

Vla. solo

241 *sffppp* *ff* *sffppp*

Vla. solo

245 *ff* *sff* *sffpp* *mf* *sf*

Pesante *Parlando*

Vla. solo

251 *p* *f* *mf*

Agitato *Parlando, con dolore*

Vla. solo

256 *p* *f* *sff* *sffp* *pp* *sff* *sf*

Vla. solo

263 *sffp* *f* *ff* *fff*

Energico, con bravura *Accelerando* *Rustico*

Vla. solo

269 *p* *mf*

espressivo

Vla. solo

278 *fff* *p sub.* *fff sub.* *ff* *sff*

Impetuoso *Energico* *Con dolore*

Vla. solo

285 *sff* *sff* *p* *mf* *f* *p* *ff* *mf* *ppp*

Con dolore

Vla. solo

292 *sff* *ff*

Tempestuoso

297

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Mar.

Pno.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

298

299

300

301

Fl. *sffp* *sffp* (molto) *ff* *sff* *p* *f*

Ob. *sffp* *ff* *sffp* (molto) *ff* *sff* *p* *f*

Cl. *sffp* *ff* *sffp* (molto) *ff* *f* *5* *tr* *5* *tr*

Bsn. *sff* *sff* *sff* *sff* *f* *5* *tr* *5* *5*

Hn. in F *sffp* *f* *3*

Tpt. in C *sffp* *f* *3*

Tbn. *sffp* *f* *3*

Timp. *sff* *sff* *sff* *sff* *f* *sff* *pp* (molto)

Mar. *ff* *f* *ff* *sfp* *5* *5*

Pno. *sff* *sff* *sff* *sff* *8^{va}* *5*

Vln. 1 *sff* *sffp* *sffp* (molto) *ff* *sff* *p* *f*

Vln. 2 *sff* *sffp* *ff* *sffp* (molto) *ff* *sff* *p* *f*

Vla. *sff* *sffp* *ff* *sffp* (molto) *ff* *sff* *p* *f*

Vc. *sff* *sffp* *ff* *sffp* (molto) *ff* *sff* *p* *f*

Cb. *sff* *sff* *sff* *sff* *f* *5* *ff* *ff*

Ord.

224

307

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Timp.

Perc.

Mar.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

226

[illegible]

324

Fl. *ff* *ff* *sfpp* *fff*

Ob. *fff* *fff*

Cl. *fff* *fff*

Bsn. *mf* *fff* *fff* *fff*

Hn. in F *ff* *p*

Tpt. in C *ff* *p*

Tbn. *ff* *p*

Pno. *ff* *mf*

Vln. 1 *ff* *ff* *sfpp* *fff*

Vln. 2 *ff* *ff* *sfpp* *fff*

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

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

Cb. *mf*

327

Fl.

Ob.

Multiphonics

ff

3

6

Cl.

Multiphonics

ff

5

f

f

ff

Bsn.

5

Hn. in F

ff

Tpt. in C

ff

5

f

ff

5

f

5

5

5

Tbn.

5

ff

ff

ff

ff

6

3

Timp.

5

ff

Perc.

6

ff

f

p

mf

5

5

Perc.

Tam tam

woodblock

cowbell

5

5

Bass drum

ff

f

p

Pno.

ff

ff

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

[illegible]

331

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Perc.

Perc.

Pno.

Cb.

8th

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

[illegible]

[illegible]

337

Fl.

5 *f*

5

5

5

Ob.

ff

5

5

ff

Cl.

(b)

ff

6

Bsn.

3

Hn. in F

ff

Tpt. in C

5

5

staccato

5

Tbn.

3

ff

mf

3

gliss.

gliss.

3

3

3

gliss.

Timp.

3

3

3

3

Perc.

5

5

Perc.

6

6

6

6

Pno.

3

Cb.

3

3

3

3

338

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in C

Tbn.

Timp.

Perc.

Perc.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

339

[illegible]

41

Fl. *picc.* *p*

Cl. *fp* *p*

Bsn. *fp* *p*

Hn. *fp* *p*

Tbn. *p* *p* *p*

Perc. Bass drum *p*

Perc.

Vla. solo *ff* *pp*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. Div. *f*

Cb. *f*

46

Fl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tbn.

Perc.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p*

mf *p*

mf *p* *pp*

mf

f *p* *ffp*

52

Fl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tbn.

Perc.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

mfpp

f

mf *p*

mf *p*

243

Detailed description of the musical score: The score is for page 243, starting at measure 52. It is written for a large orchestra. The Flute part has a melodic line with slurs and ties. The Clarinet, Bassoon, Horn, and Trombone parts feature triplet markings and dynamic markings of *p*, *mf*, and *mfpp*. The Percussion part has a rhythmic pattern with triplet markings. The Viola solo part starts with a sixteenth-note triplet marked *f*. The Violin 1 and Violin 2 parts have long, flowing lines. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a more rhythmic, triplet-based pattern. The page number 243 is centered at the bottom.

[illegible]

63

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tbn.

Timp.

Perc.

Perc.

Mar.

Pno.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

245

246

Musical score for the first system, measures 71-74. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Percussion, Maracas, Piano, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo changes from 'Meno Mosso' to 'A tempo' at measure 74. Dynamics range from 'pp' to 'fff'. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes.

This page of the musical score contains the following staves and markings:

- Fl.**: Flute, measures 78-81, includes triplets and a trill.
- Ob.**: Oboe, measures 78-81, includes a sextuplet and a trill.
- Cl.**: Clarinet, measures 78-81, includes a trill.
- Bsn.**: Bassoon, measures 78-81, includes triplets and dynamic markings *sfpp*, *mf*, and *sfpp*.
- Hn.**: Horn, measures 78-81, includes triplets and dynamic markings *sfpp*, *mf*, and *sfpp*.
- C Tpt.**: Trumpet, measures 78-81, includes quintuplets and dynamic markings *sfpp*, *mf*, and *sfpp*.
- Tbn.**: Trombone, measures 78-81, includes triplets and dynamic markings *sfpp*, *mf*, and *sfpp*.
- Timp.**: Timpani, measures 78-81, includes triplets and dynamic markings *sfpp* and *sfpp*.
- Perc.**: Percussion, measures 78-81, includes a cymbal (Cym) and dynamic marking *pp*.
- Mar.**: Maracas, measures 78-81, includes a trill.
- Pno.**: Piano, measures 78-81, includes a sextuplet and dynamic marking *sfpp*.
- Vc.**: Violoncello, measures 78-81, includes triplets, pizzicato (pizz.), and dynamic markings *sfpp*, *mf*, *f*, *sf*, and *sf*.
- Cb.**: Contrabass, measures 78-81, includes triplets, pizzicato (pizz.), and dynamic markings *sfpp*, *mf*, *f*, *sf*, and *sf*.

The page number 249 is centered at the bottom.

82

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

Mar.

Pno.

Vc.

Cb.

250

85

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

Mar.

Pno.

Vc.

Cb.

251

91

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

97

Fl.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tbn.

Timp.

Pno.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

253

104

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Bsn. *p* *pp*

Hn. *p* con sord.

C Tpt. *p*

Tbn. *gliss.*

Timp. *gliss.*

Vibrafone

Mar. *3*

Pno. *3*

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. *sf* *sf*

Cb. *sf* *sf*

110

Fl. *p*

Cl.

Bsn.

Hn. *pp*

C Tpt. *mf* *pp*

Tbn. *p* *f*

Timp. *pp*

Mar.

Pno. *pp*

Vla. solo

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *pp*

Vla.

Vc. *sffp*

Cb. *sffp*

116

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *mf*

Bsn. *Espressivo*

Hn. *p*

C Tpt. *pp*

Tbn. *sf*

Timp. *sf*

Mar. *sf*

Pno.

Vla. solo *mf*

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *III*

Vc. *sffp*

Cb. *sffp*

sff

121

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Mar.

Pno.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

257

126

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Timp.

Mar.

Pno.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

258

130

Fl.

Ob.

Cl. *3* to Bb Clarinet

Bsn.

Hn.

C Tpt. *3*

Tbn. *3* *con sordina* *pp*

Timp.

Mar.

Pno.

Vla. solo *3*

Vln. 1 *3*

Vln. 2 *3*

Vla. *3*

Vc.

Cb.

259

Meno Mosso

134

Bsn.
 Hn.
 C Tpt.
 Tbn.
 Mar.
 Pno.
 Vla. solo
 Vln. 1
 Vln. 2
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Pno.
 Vla. solo
 Vln. 1
 Vln. 2
 Vla.

145 Bass Drum

Perc. *pp*

Pno.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

150

Perc. *pp*

Pno. *pp*

Vla. solo *sf*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

155

Perc.

Tam tam

Vla. solo

ff

ff

162

C Tpt.

OFFSTAGE
con sordina e distante

al niente

Perc.

Glockenspiel

pp

ppp

al niente

Perc.

ppp

al niente

Mar.

p

Pno.

ppp

pp

al niente

Vla. solo