

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

CLEVERSON CREMER

**REINVENTANDO O INTÉRPRETE: Os novos desafios na *performance* da música contemporânea para viola a partir da segunda metade do século XX**

Brasília

2021

CLEVERSON CREMER

**REINVENTANDO O INTÉRPRETE: Os novos desafios na *performance* da música contemporânea para viola a partir da segunda metade do século XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa:  
Processos de Criação em Música

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Tatiana Catanzaro

Brasília

2021

CC915r

Cremer, Cleverson

REINVENTANDO O INTÉRPRETE: Os novos desafios na performance da música contemporânea para viola a partir da segunda metade do século XX / Cleverson Cremer; orientador Tatiana Olivieri Catanzaro. -- Brasília, 2021. 202 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) -- Universidade de Brasília, 2021.

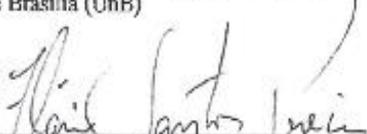
1. Música do século XX e XXI. 2. Música espectral. 3. Kaija Saariaho. 4. Vent Nocturne. 5. Performance da viola. I. Catanzaro, Tatiana Olivieri, orient. II. Título.



Universidade de Brasília  
Departamento de Música  
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Dissertação intitulada “**REINVENTANDO O INTÉRPRETE: Os novos desafios na performance da música contemporânea para viola a partir da segunda metade do século XX**”, de autoria de Cleverson Cremer, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
Prof.ª Dr.ª Tatiana Oliveira Canzato  
Universidade de Brasília (UnB)

  
Prof. Dr. Flávio Santos Pereira  
Universidade de Brasília (UnB)

  
Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

  
Prof. Dr. William Teixeira da Silva (Suplente)  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

Data de aprovação:

Brasília, 11 de novembro de 2021

Campus Darcy Ribeiro – Brasília, DF – 70.910-000 - Brasil - Tel.: (61) 3107-1113

*Dedico este trabalho à minha família, em especial  
minha esposa, Celina, meus pais, Guilherme e Alda, e  
minhas três filhas, Renata, Bianca e Thaeme.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha companheira, Celina Moller, que sempre me incentivou na busca por meus sonhos.

À minha orientadora, professora Doutora Tatiana Olivieri Catanzaro, por me conduzir nessa linda jornada através da música contemporânea.

Aos compositores Igor maia, Kino Lopes, Daniel Quaranta, José Henrique Padovani e Tatiana Catanzaro, por aceitarem o convite de criar obras inéditas com o fulcro nas dificuldades técnicas enfrentadas durante essa pesquisa.

À compositora Kaija Saariaho, por nos proporcionar sua música.

À Universidade de Brasília, por me acolher e disponibilizar recursos que viabilizassem essa pós-graduação.

“A ‘nossa’ música, aquela que se  
ouve diariamente e faz parte da nossa  
vida, é a música do passado, um século ou  
mais para trás, e a música que está sendo  
escrita hoje fica para a plateia do futuro,  
se houver.”

Sergio Cruz Lima

## RESUMO

Essa pesquisa versa sobre os obstáculos da *performance* que se manifestam frente ao pouco contato com a moderna linguagem da música contemporânea experimental ou de invenção (baseada no som) e possui o objetivo de facilitar a inserção do violista no contexto da música dos séculos XX e XXI, através do estudo de caso do primeiro movimento da obra *Vent Nocturne* (2007), da compositora finlandesa Kaija Saariaho (1952). Para tanto, após abarcarmos algumas das transformações estruturais da linguagem musical entre os séculos XX e XXI e contextualizarmos a compositora nesse percurso histórico, realizamos uma análise de *Sombres Miroirs*, primeiro movimento da obra supra citada. Por meio do modelo da espectromorfologia, desvelamos os arquétipos morfológicos e as transformações gestuais da peça, além de oferecermos, igualmente, uma abordagem formal e estrutural da mesma. Logo após, executamos uma análise técnica, identificando alguns obstáculos no contexto das técnicas estendidas. Nesse sentido, solicitamos a cinco compositores a criação de estudos técnicos originais com foco em determinadas dificuldades por nós elencadas da peça de Saariaho, as quais, da mesma forma, tecemos breves análises morfológicas e técnicas. A partir desse volume de estudos, esperamos que tal material possa ofertar um suporte filosófico, estético e técnico tanto para a *performance* quanto para o estudo da viola face a esse tipo de repertório.

**Palavras-chave:** Música do século XX e XXI. Música espectral. Kaija Saariaho. *Vent Nocturne*. Performance da viola.

## ABSTRACT

This research deals with the performance obstacles manifested by the wispy contact with the modern language of contemporary experimental – or inventive – music (based on sound) and aims to develop a tool to help the insertion of the violist in the context of 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century music through the study of the first movement of the work *Vent Nocturne* (2007), written by the Finnish composer Kaija Saariaho (1952). In order to achieve this goal, after presenting some of the structural transformations of musical language between the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries and contextualizing the composer in this historical path, we carry out an analysis of *Sombres Miroirs*, the first movement in the aforementioned work. Through the spectromorphology model, we unveil the morphological archetypes and the gestural transformations in the piece, besides offering a formal and structural approach to the work. Afterwards, we performed a technical analysis, identifying some obstacles in the context of extended techniques. In this sense, we asked five composers to create technical studies focusing on some difficulties detected by ourselves of the Saariaho's piece. Equally, we provide a brief morphological and technical analyses of these original Works. From this volume of studies, we expect that such a material can offer a philosophical, aesthetic and technical support both for the performance and for the study of the viola regarding this kind of repertoire.

**Keywords:** 20th and 21st century music. Spectral music. Kaija Saariaho. *Vent Nocturne*. Viola performance.

## Prefácio

Implementar uma pesquisa com o fulcro em música contemporânea, eu admito, em nenhuma circunstância se passou em minha mente, dado que minha instrução musical calcorreou um traçado sob metodologias focadas em técnicas mais tradicionais.

Mas, como meu itinerário no percurso da pesquisa musical se desviaria de tal modo? A história é desencadeada com o advento de minha aprovação na pós-graduação. Meu projeto original propunha um estudo técnico sobre excertos orquestrais. Entretanto, esse tema não era coadunável com a especialização de nenhum dos professores da Universidade de Brasília. Por conseguinte, minha continuidade no programa foi condicionada à abdicação do meu propósito inicial e o novo tema seria fruto de um diálogo entre docente e discente, reajustando a pesquisa para a especialidade de algum dos professores. Essa condição ensejaria minha imersão no orbe da música contemporânea.

Confesso que a reflexão a cerca de adentrar em uma linguagem musical contemporânea conturbava meu sono, em consequência do curto tempo cedido para a conclusão da pesquisa no decurso do desenvolvimento do mestrado. Meu fortúnio foi o entusiasmo da professora Dr<sup>a</sup> Tatiana Catanzaro, se prontificando a facultar minha imersão no colossal mar de conhecimento que eu teria de facear.

Considerando que nosso propósito exordial era o de executar uma análise e ulteriormente sugerir resoluções técnicas sobre os excertos, perseveramos com desígnio equivalente. Contudo, ainda era inevitável eleger o novo material para avançar com a proposta musical. Estive completamente livre para determinar qual obra seria manuseada durante minha especialização, enquanto minha orientadora constituía disciplinas com o intuito de me inserir na música baseada no som. O contexto foi ciclópico, desde a apresentação de compositores que eram me desconhecidos, até a análise mais complexa de obras a partir do século XX, explicitando a respeito de visões frasais, de harmonias e tantos outros constituintes do fazer musical moderno e contemporâneo. Sobrevivi a uma condição intensa de estudo, experimentando a sensação de localizar-se na rota de uma avalanche de leituras e audições, sendo alvejado pelo contexto da música contemporânea.

Mais de um semestre se passara desde meu ingresso na pós-graduação e ainda não era capaz de reformular uma nova questão de pesquisa. Os conteúdos apresentados a mim eram integralmente estranhos. Tudo era novo e, por conseguinte, provia interesse na perquisição por mais informações. Em meio ao descobrimento das diferentes sonoridades

da música contemporânea, me deparei com a peça *Vent Nocturne*, da compositora de música espectral, Kaija Saariaho. Foi amor à primeira vista (ou escuta).

Ao arriscar uma primeira leitura da obra, com a viola, constatei que me faltavam condições técnicas para realizar tal *performance*, pois havia abundante exploração sonora. O processo de interpretação da peça foi moroso, compasso por compasso, pois se viu necessário o estudo individual de cada técnica estendida que se revelava. A partir daí alçou-se o projeto de elaborar algum estudo focado na resolução de algumas técnicas que eram utilizadas na composição de Saariaho.

Dessa forma, essa dissertação versa assuntos que dialogam com meus<sup>1</sup> próprios entraves e, conseqüentemente, com os de tantos outros instrumentistas em relação à música contemporânea. A pesquisa tem percorrido por uma jornada árdua, pois, mesmo sendo na área da música, os conceitos do fazer musical estão embasados em outra estrutura, dissemelhantes da música tradicional.

Em *Vent Nocturne*, Kaija lida com problemas acústicos, físicos, desenvolvendo variadas formas de se pensar o instrumento, seja em pontos de contato, dinâmicas, fôrma da mão esquerda, etc. O instrumento é pensado em uma configuração física e gestual, e esse é um dos formatos que pode ser pensado a viola na música do século XX. Como a formação de um violista segue metodologias focadas em técnicas mais tradicionais, se tornou importante que este trabalho abordasse inicialmente informações mais gerais sobre a música contemporânea, perpassando por assuntos que contextualizem essa nova forma do fazer musical, para, então, oferecer ao intérprete as novas composições e proporcionar ajuste no que tange algumas das técnicas contemporâneas. As informações descritas no corpo da dissertação são, substancialmente, meu trajeto no entendimento da música contemporânea para a *performance* da obra em questão.

---

<sup>1</sup> Realizamos uma *live* onde eu conto como foi, mais ou menos, o meu ingresso no mestrado e como se deu a mudança posteriormente. Segue o link do vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=3g9-AZ-ta20&feature=youtu.be>>

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> - Fusas de <i>Vent Nocturne</i> . O primeiro pentagrama se refere ao compasso dois (2), que chamamos de segundo motivo. O pentagrama posterior expõe o compasso seis (6), que denominaremos como segunda aparição do segundo motivo, e o último apresenta os compassos treze (13) e quatorze (14), correspondendo à terceira aparição do mesmo.	54
<b>FIGURA 2</b> - exemplo da utilização de arpejos em <i>Vent Nocturne</i> representando a fluidez do vento, paulatinamente sendo introduzidas notas harmônicas no desenvolvimento do que chamamos de quarta aparição do segundo motivo musical.	56
<b>FIGURA 3</b> - indicação dos sons utilizados na composição da parte eletroacústica do primeiro movimento da obra <i>Vent Nocturne</i> de Kaija Saariaho.	58
<b>FIGURA 4</b> - Três motivos, ou arquétipos morfológicos, usados para o desenvolvimento do primeiro movimento da obra <i>Vent Nocturne</i> de Kaija Saariaho.	59
<b>FIGURA 5</b> - Análise espectral dos compassos 6 à 11, de <i>Vent Nocturne</i> .	60
<b>FIGURA 6</b> - Partitura do primeiro movimento de <i>Vent Nocturne</i> , mostrando a linha da viola e da eletroacústica, até o compasso 12.	61
<b>FIGURA 7</b> - Motivo 3 inicial (compassos 3-5)	63
<b>FIGURA 8</b> - Segunda aparição do Motivo 3 (compassos 7-11)	63
<b>FIGURA 9</b> - Terceira aparição do Motivo 3 (compassos 15-24)	63
<b>FIGURA 10</b> - Utilizações do motivo 1 na peça - <i>tremolo</i> crescendo.	65
<b>FIGURA 11</b> - Desenvolvimento progressivo que acontece com as fusas, ampliando sua extensão a cada vez que aparece na música.	67
<b>FIGURA 12</b> - Arpejos intercalados com notas harmônicas e mudança de ponto de contato para levar o som à uma paisagem sonora mais aguda.	69
<b>FIGURA 13</b> - Primeira vez que são escritas notas agudas.	69
<b>FIGURA 14</b> - Exploração de acentuações, assimetria nas ligaduras, cordas duplas com mais frequência e diferenças dinâmicas.	70
<b>FIGURA 15</b> - terceiro motivo, com trinado, sul ponticello, em simultaneidade com a emissão do ruído.	71
<b>FIGURA 16</b> - Mudança constante de pontos de contatos em um momento de finalização. O x, no caso, indica que o arco deve ser tocado exatamente sobre o cavalete.	72
<b>FIGURA 17</b> - Comparação entre o primeiro e último compasso, com informações muito similares.	73

<b>FIGURA 18</b> - Primeira página de <i>Sombres Miroirs</i> , anotada as frases, motivos e a rerepresentação e dilatação destes. ....	75
<b>FIGURA 19</b> - Parte 2 de <i>Sombres Miroirs</i> , do compasso 25 ao 68. ....	78
<b>FIGURA 20</b> - Parte 3 de <i>Sombres Miroirs</i> , abrangendo desde o compasso 69 ao 99.....	80
<b>FIGURA 21</b> - Última frase de <i>Sombres Miroirs</i> , dos compassos 100 ao 115.....	81
<b>FIGURA 22</b> - Escala utilizada por Saariaho durante a composição de <i>Sombres Miroirs</i> . .....	83
<b>FIGURA 23</b> - <i>Tcherepnin Octatonic mode 1</i> , de Olivier Messiaen. ....	83
<b>FIGURA 24</b> - Comparação entre as escalas de Saariaho e de Messiaen.....	84
<b>FIGURA 25</b> - Análise harmônica de <i>Sombres Miroirs</i> , reforçando as sequências intervalares que se encaixam em uma escala fundamental (as notas que estão dentro dos retângulos são as que sofreram modificações semitonais no decurso da obra).....	86
<b>FIGURA 26</b> - Números dentro de círculos que indicam onde devem ser disparados os eventos sonoros do <i>patch</i> .....	89
<b>FIGURA 27</b> - Imagem do MAX/MSP aberto no <i>windows</i> .....	89
<b>FIGURA 28</b> - Bula explicativa no início de <i>Vent Nocturne</i> . ....	92
<b>FIGURA 29</b> - Primeiros compassos de <i>Sombres Miroirs</i> . ....	94
<b>FIGURA 30</b> - Primeiros compassos de <i>Animitas</i> , onde é possível visualizar as inúmeras orientações escritas durante o desenvolvimento da peça.....	97
<b>FIGURA 31</b> - Notação utilizada por Quaranta em sua obra <i>Áspero</i> . ....	100
<b>FIGURA 32</b> - Sequência de fusas, contidas no segundo compasso. ....	101
<b>FIGURA 33</b> - Terceiro e quarto compassos, onde aparece pela primeira vez o <i>trilo</i> vertical. ....	103
<b>FIGURA 34</b> - Um dos trechos de <i>Aether</i> , onde pode ser observado a utilização de <i>trilos</i> , mudanças de pontos de contato, <i>tremolos</i> , harmônicos e cordas duplas. ....	104
<b>FIGURA 35</b> - Primeira página de <i>Knoten</i> , onde pode ser observado a inutilização de barras de compassos. ....	105
<b>FIGURA 36</b> - Seta vertical indicando transição para ruído.....	106
<b>FIGURA 37</b> - Representação do terceiro motivo com a sugestão de mudança de arco. ....	107
<b>FIGURA 38</b> - Compassos de número 6 e 7. No primeiro deles, podem ser observadas as fusas estendidas, preenchendo todo o compasso e o <i>trilo</i> logo na sequência.....	108
<b>FIGURA 39</b> - Compassos 8 ao 11, onde se conclui a primeira frase da música. ....	110
<b>FIGURA 40</b> - Compasso 12, início da segunda frase.....	111
<b>FIGURA 41</b> - Arpejos que desenvolvem o segundo motivo da segunda frase. ....	111

<b>FIGURA 42</b> - Trinados verticais, do compasso 15 ao 24.....	113
<b>FIGURA 43</b> - Primeira página de <i>Metsähaapa</i> , onde mostra a divisão de vozes entre o <i>trilo</i> na voz inferior e demais motivos na voz superior. ....	116
<b>FIGURA 44</b> - Trecho de <i>Sombres Miroirs</i> onde as cordas duplas direcionam a nota inferior para um ruído.....	117
<b>FIGURA 45</b> - Fusas ligadas, intercaladas com harmônicos. ....	118
<b>FIGURA 46</b> - Compassos 35 a 42 de <i>Sombres Miroirs</i> . ....	119
<b>FIGURA 47</b> - Exemplificação gráfica de duas linhas horizontais convexas e a localização de cada elemento musical dentro dela. ....	120
<b>FIGURA 48</b> - Compassos 37 a 39, onde há trinado vertical e <i>glissandos</i> . ....	120
<b>FIGURA 49</b> - As fusas escritas na região aguda do instrumento, a partir do compasso 43. ....	122
<b>FIGURA 50</b> - Fusas do compasso 43. ....	123
<b>FIGURA 51</b> - Compassos 44 e 45. ....	124
<b>FIGURA 52</b> - Transição para as notas harmônicas naturais.....	125
<b>FIGURA 53</b> - Transição dos harmônicos naturais. ....	126
<b>FIGURA 54</b> - Compassos 54 a 68, onde aparecem os trinados que terminam a frase...	127
<b>FIGURA 55</b> - Trecho onde Saariaho praticamente não explora notas harmônicas, direcionando o fluxo sonoro para as notas tradicionais do instrumento, explorando cordas duplas e pequenas ligaduras. ....	130
<b>FIGURA 56</b> - Dois momentos (marcados em azul) em que as cordas duplas não estão no começo da ligadura. ....	131
<b>FIGURA 57</b> - Trinados de cordas duplas, com a indicação das notas que farão a alternância e repetição na ação de trinar.....	132
<b>FIGURA 58</b> - Trinados de cordas duplas sem indicação das notas que serão articuladas. ....	133
<b>FIGURA 59</b> - O trinado, que é a resolução das fusas anteriores e, ao mesmo tempo, preparatório para a sequência posterior. ....	134
<b>FIGURA 60</b> - As notas mais agudas de <i>Sombres Miroirs</i> , que podem ser executadas em posições fixas, com exceção do compasso 103. ....	135
<b>FIGURA 61</b> - Trinado vertical que se alterna entre duas cordas.....	136
<b>FIGURA 62</b> - Últimos compassos de <i>Sombres Miroirs</i> , onde as fusas iniciam a Coda da obra. ....	136
<b>FIGURA 63</b> - Exemplos de $\frac{1}{4}$ e $\frac{3}{4}$ de tons usados em <i>Aether</i> .....	137

<b>FIGURA 64</b> - Sistemas 4 (quatro), 6 (seis) e 7 (sete) juntos, criando uma nova peça com foco em cordas duplas. ....	139
<b>FIGURA 65</b> - Sistemas 1 a 3, 8, 11 e 12, recriando um estudo voltado aos arpejos, intercalados de notas harmônicas e tradicionais.....	140
<b>FIGURA 66</b> - Sistemas 11 e 12, os únicos que requerem continuidade ao serem executados. ....	141
<b>FIGURA 67</b> - Sexto sistema, onde foi composta duas sequências de <i>ricochets</i> . ....	142
<b>FIGURA 68</b> - Parte A de <i>Animitas</i> , inserida nos três primeiros sistemas. ....	145
<b>FIGURA 69</b> - Parte B de <i>Animitas</i> , trecho que se estende dos sistemas 4 ao 7. ....	146
<b>FIGURA 70</b> - Parte C de <i>Animitas</i> , grafada nos pentagramas 8 ao 11.....	147
<b>FIGURA 71</b> - Seção D de <i>Animitas</i> , nos pentagramas 11 ao 15. ....	148
<b>FIGURA 72</b> - Seção E de <i>Animitas</i> , inserida nos últimos e sistemas.....	149
<b>FIGURA 73</b> - Primeiro compasso de <i>Animitas</i> e uma de suas legendas, que aparece no decorrer do texto. ....	149
<b>FIGURA 74</b> - Trinado do compasso 6.....	150
<b>FIGURA 75</b> - <i>Glissandos</i> na corda Sol, intercalando com os pontos de contato e o quase surgimento da melodia do Telemann. ....	151
<b>FIGURA 76</b> - Sexto e sétimo pentagramas de <i>Animitas</i> explorando diferentes sonoridades. ....	151
<b>FIGURA 77</b> - Transições entre as técnicas de ponto de contato e de velocidade de arco. ....	152
<b>FIGURA 78</b> - Décimo primeiro pentagrama, requerendo transição do arpejo para apenas o <i>tremolo</i> .....	153
<b>FIGURA 79</b> - Acentos aleatórios durante a execução do <i>tremolo</i> . ....	153
<b>FIGURA 80</b> - Primeiros pentagramas de <i>Áspero</i> , onde podem ser observado a notação escolhida para os pontos de contato do arco, logo acima de cada pauta. ....	155
<b>FIGURA 81</b> - Primeiro pentagrama de <i>Áspero</i> , usado como exemplo da não obrigatoriedade da manutenção de um pulso fixo durante a obra. ....	156
<b>FIGURA 82</b> - Acelerando e <i>ritardando</i> escrito na própria figura. ....	157
<b>FIGURA 83</b> - Pequenas pausas inseridas na partitura, com a nomenclatura "respira". ..	157
<b>FIGURA 84</b> - Exemplo de figuras despidas de haste. ....	158
<b>FIGURA 85</b> - Diferentes articulações entre as figuras no oitavo sistema de <i>Áspero</i> . ....	158
<b>FIGURA 86</b> - Sistemas 10 e 11 de <i>Áspero</i> , onde é grafado o ruído atrás do cavalete. ..	159

<b>FIGURA 87</b> - Décimo sexto sistema, representando a notação onde o compositor insere quatro cordas simultâneas, em <i>tremolo</i> . .....	160
<b>FIGURA 88</b> - Últimos sistemas de <i>Áspero</i> , finalizando com um <i>cluster</i> de ruídos.....	160
<b>FIGURA 89</b> - Harmônicos posicionados sobre uma corda, com alterações de $\frac{1}{4}$ de tom. ....	162
<b>FIGURA 90</b> - Exemplos do primeiro gesto da peça, grafada com uma nota central e algumas dinâmicas, neste caso, em <i>crescendo</i> . ....	163
<b>FIGURA 91</b> - notação do <i>tremolo</i> acelerando, empregado em <i>Knoten</i> a partir do compasso 68. ....	164
<b>FIGURA 92</b> - exemplo do terceiro gesto, se tratando de harmônicos sobre uma corda.	165
<b>FIGURA 93</b> - Sinal de <i>Appoggiatura</i> nos inícios de cada sequência de harmônicos do terceiro gesto.....	166
<b>FIGURA 94</b> - Compassos iniciais de <i>Metsähaapa</i> , onde é possível observar a modulação causada pelo vibrato e o distanciamento sendo efetivado a partir da separação das vozes. ....	168
<b>FIGURA 95</b> - Figura em forma de losango, a qual foi estruturada <i>Metsähaapa</i> , partindo de um uníssono, intensificando a harmonia e abrindo espaço para os <i>trilos</i> em duas cordas e atingindo outra frequência sonora no final. ....	169
<b>FIGURA 96</b> - Último pentagrama da obra, onde observamos a escrita circundando a corda <i>Ré</i> .....	169
<b>FIGURA 97</b> - Compassos iniciais e finais de <i>Metsähaapa</i> . Nessa imagem podemos observar o movimento espelhado do vibrato na voz inferior. ....	169
<b>FIGURA 98</b> - Compasso 7 de <i>Metsähaapa</i> , onde ocorre movimentos divergentes nas vozes. ....	170
<b>FIGURA 99</b> - Compassos 10 e 11, com <i>trilos</i> de diferentes intervalos e uma melodia embutida. ....	171
<b>FIGURA 100</b> - Mescla entre trinados e arpejos contidos na obra de Saariaho. ....	171
<b>FIGURA 101</b> - Compassos 12 ao 18, onde ocorrem <i>glissandos</i> , trinados e <i>overpressure</i> . ....	172
<b>FIGURA 102</b> - Sinal de <i>Overpressure</i> na peça de Catanzaro. ....	172

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>1. TRANSFORMAÇÕES ESTRUTURAIS DA LINGUAGEM MUSICAL...23</b>	
1.1. A utilização das técnicas estendidas como material sonoro estruturante da música contemporânea .....	23
1.2. Novas técnicas, velhas práticas .....	25
1.2.1. Desafios face ao novo repertório .....	25
1.2.2. A incorporação das “técnicas estendidas” como técnica de sensibilização perceptiva.....	26
1.3. Novos sons, nova linguagem: a música espectral .....	32
1.3.1. Considerações históricas e estéticas .....	32
1.3.2. Poética espectral de Saariaho e seus fatores musicais e extramusicais .....	37
1.3.2.1. Do título ao pensar musical .....	39
1.3.2.2. A exploração timbrística .....	41
1.3.2.3. O gesto como elemento composicional.....	44
1.3.2.3.1. Interlúdio: O desenvolvimento do gesto.....	44
1.3.2.3.2. A visão gestual de Saariaho .....	48
<b>2. ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DE VENT NOCTURNE, DE KAIJA SAARIAHO .....</b>	<b>52</b>
2.1. Considerações iniciais da obra .....	52
2.2. Gestos em <i>Sombres Miroirs</i> , primeiro movimento de <i>Vent Nocturne</i> .....	53
2.3. Inter-relações entre instrumento e eletroacústica .....	57
2.4. Aspectos formais/estruturais .....	61
2.4.1. As frases em <i>Sombres Miroirs</i> .....	73
2.4.2. Análise harmônica de <i>Sombres Miroirs</i> .....	82
<b>3. DECRIPTANDO A PARTITURA: AS COMPOSIÇÕES COMO ESTUDO TÉCNICO .....</b>	<b>88</b>
3.1. Interação entre instrumentista e o <i>patch</i> Max .....	88
3.2. Análise técnica de <i>Vent Nocturne</i> .....	90
3.3. A proposta de cada composição .....	137
3.3.1. <i>Aether</i> .....	137
3.3.2. <i>Animitas</i> .....	143
3.3.3. <i>Áspero</i> .....	154

3.3.4.	<i>Knoten</i> .....	161
3.3.5.	<i>Metsähaapa</i> .....	166
<b>4.</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>174</b>
<b>5.</b>	<b>ANEXOS</b> .....	<b>177</b>
5.1.	ANEXO 1: Partitura de <i>Sombres Miroirs</i> , com arcos anotados.....	177
5.2.	ANEXO 2: Partituras dos estudos preliminares encomendados aos compositores .....	185
5.2.1.	<i>Aether</i> , de Igor Maia.....	185
5.2.2.	<i>Animitas</i> , de Kino Lopes .....	187
5.2.3.	<i>Áspero</i> , de Daniel Quaranta.....	190
5.2.4.	<i>Knoten</i> , de José Henrique Padovani .....	194
5.2.5.	<i>Metsähaapa</i> , de Tatiana Catanzaro .....	199
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>201</b>

## INTRODUÇÃO

Os livros de técnicas, disponíveis para o aprendizado da viola, foram concebidos, quase em sua totalidade, para desenvolver musicalmente o intérprete no sentido de oferecer ferramentas que o ajudem a interpretar a música clássico-romântica, e, mais especificamente, a música tonal. Ponderando, então, que os métodos de estudos aplicados no transcorrer da aquisição da instrução instrumental enfocam a amplificação técnica e musical de peças que possuem como base o padrão de escrita que se estende até o período romântico<sup>2</sup>, não contemplando estéticas que fujam a esse modelo estético, nos deparamos com um percalço, uma vez que somos conscientes de que materiais musicais com alvos em técnicas atuais são essenciais se quisermos formar intérpretes consonantes com o mundo contemporâneo.

A sonoridade incorporada pelo novo repertório, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, depende grandemente do domínio de sons e ruídos que sistematicamente não são tradicionais para o instrumento e, por esse motivo, impraticados no trajeto acadêmico do violista. Sem embargo, na mesma medida em que a técnica antecede o aprendizado de um determinado repertório, os outros, em tese, manifestam a mesma indispensabilidade. Os exercícios requerem inclusão na rotina de estudos. Porém, para que isso transcorra, o processo de formação reclama por modificação em pelo menos dois aspectos: a disponibilidade de materiais com foco na técnica específica; e a conscientização do professor frente à importância de estudar todos os estilos de música, e não unicamente perseverar em um cronograma onde já foi estabelecido quais são as peças mais relevantes.

Nesse sentido, nossa pesquisa segue abrangendo rapidamente a abordagem pedagógica da música do século XX, o contexto das técnicas estendidas – também ditas não tradicionais – e alguns outros pensamentos composicionais característicos da música contemporânea, se aprofundando nas questões técnico-interpretativas para abordar tal repertório.

Dentre todos os materiais utilizados por compositores da música moderna, escolhemos focar, com o propósito de criarmos um estudo mais consequente, nos que darão vazão à concepção da obra *Vent Nocturne*, de Kaija Saariaho.

---

<sup>2</sup> Apesar de até abordarem obras do século XX com reminiscências da linguagem clássico-romântica, tais quais obras pós-românticas, neotonais, nacionalistas, a corrente da nova consonância, etc.

Como este trabalho se propõe a discorrer sobre os desafios que a música contemporânea oferece aos intérpretes que não são familiarizados com essa linguagem musical, no primeiro movimento da peça *Vent Nocturne (Sombres Miroirs)*, para viola e eletrônica, ressaltaremos as técnicas que não são comumente utilizadas na execução tradicional desse instrumento.

Nessa peça, encontramos, sobretudo, o desenvolvimento do *tremolo*, dos harmônicos, do trinado vertical, concomitantemente às alterações constantes de pontos de contato do arco. Como as transições são abundantes (sublinhando que o deslizar da crina entre os diferentes pontos da corda é feito de forma controlada), usualmente não possuímos a habilidade de fazê-las de forma precisa, se é que podemos usar esse vocábulo ao relacioná-lo à música. A fim de propormos maneiras mais sistemáticas de adquirir tais técnicas, encomendamos estudos originais (um para cada problema técnico específico que concerne a obra central de nosso trabalho) a cinco compositores latino-americanos (Kino Lopes, José Henrique Padovani, Tatiana Catanzaro, Igor Maia e Daniel Quaranta), para que intérpretes que se interessem por essa seara tenham potencial para compreender e aprimorar tais técnicas de forma progressiva.

À vista disso, as cinco composições, que combinam as técnicas estendidas, possuem o fulcro de auxiliar o intérprete tanto na obra de Saariaho quanto em variadas composições a partir do século XX. Ressaltamos que elas possuem duas finalidades: de obra e de estudo técnico. No que tange a preparação técnica antecipadamente ao repertório, da mesma maneira que nos preparamos no instrumento para estudar músicas tradicionais, recomendamos determinado contato prévio com variadas técnicas utilizadas em músicas mais modernas, onde defendemos que as cinco composições podem ser aplicadas como peça de estudo, com o desígnio de munir o intérprete tecnicamente para a execução de músicas novas. Nosso objetivo é o de evidenciar que além de uma peça performática, essas composições podem adquirir uma particularidade voltada ao estudo e aprimoramento das técnicas mencionadas anteriormente.

Além de tal abordagem técnica e prática, nosso trabalho se propõe a decorticar o significado poético, técnico e estético, além de levantar questões de ordem filosóficas, históricas, sociais e mesmo epistemológicas que envolvem a criação composicional de *Vent Nocturne* por conjecturarmos que, sem uma compreensão global das criações contemporâneas, sua interpretação tende a ser, no mínimo, limitadas e/ou superficiais. Buscamos explicitar o entendimento do som como estrutura musical e a estética musical

de Kaija Saariaho, a fim de entender sua maneira de compor, sua visão e, conseqüentemente, facilitando a análise técnica que será realizada nos capítulos posteriores. Acreditamos, sobretudo, que essa abordagem pode reorganizar a compreensão de uma música.

Apenas com a audição, se o ouvido for bem treinado, é possível identificar elementos efetivamente significativos para tal peça. No entanto, profusos componentes fazem parte da música, sendo que alguns não são facilmente identificáveis através das notas, pois fazem parte do trajeto que deu vida à composição. Neste sentido, deve-se ponderar a relevância do meio social para um satisfatório conhecimento e entendimento da obra, dado que música e sociedade estão interligadas. Neste viés, tomamos a “nova musicologia”, ou “musicologia cultural”, como assevera Pereira (2012), que procura compreender a estética musical considerando o contexto no orbe de onde a música foi composta, a fim de abarcar a história e demais elementos envolvidos, dando notoriedade às conexões externas à peça. Isso porque a música, sendo um fenômeno social, não nos parece exequível considerá-la uma obra de arte que dele seja incólume. Assim, a nosso ver, a abordagem analítica não se mostra capaz de abarcar todo o contexto de um produto música. Enfatizamos, por essa razão, a indispensabilidade da averiguação de mais informações sobre a peça, grifando a não utilização apenas da partitura como parâmetro musical único. Para tanto, a construção de uma análise requer vivência e experiência com o material analisado, e é justamente isso que reflete Pereira:

A linguagem artística pressupõe, entretanto, um ineditismo que extrapola a dimensão funcional da linguagem, que obriga a decifração num processo que exige do receptor uma extensão de suas referências, um ultrapassar e estender o seu conjunto de vivências sob o efeito da experiência com a obra de arte (2012, p.75).

De acordo com a perspectiva do autor, há a probabilidade de que novas indagações emerjam em cada circunstância onde o analista se propuser a meditar sobre determinada peça. Nunca se esgotam respostas para uma obra, sejam para as interpelações a cerca da individualidade do compositor, de sua música ou convergindo para a rota do contexto histórico. Nesse ínterim, podemos considerar, além do conhecimento de informações extramusicais, indicações de execução musical, ou de esclarecimento dos símbolos, concedidas pelo próprio autor, como ferramentas de extrema relevância tanto para a eficácia da *performance* quanto para o desempenho da análise, como reforço a propiciar uma visão ampla sobre a obra.

Essas questões serão abordadas no primeiro capítulo da nossa dissertação, que contemplará, igualmente, a importância de incluir na didática do instrumento repertórios que contenham as técnicas estendidas, combinando-as com os repertórios tradicionais utilizados no decorrer do aprendizado da viola. Através de revisões bibliográficas, mostramos que os estudos da música pós-tonal podem amparar o *performer* no seu desenvolvimento musical, sendo incorporados em simultaneidade com os repertórios tradicionais convencionados, justamente por agregar conhecimentos técnicos e musicais que são inerentes à música a partir do século XX, com complexidades diferentes da música tonal. Mais ainda, apontamos que a promoção do contato com tais obras pode proporcionar uma diminuição no preconceito preestabelecido entre os músicos, que é um dos problemas atuais no que concerne ao diálogo entre musicista e música contemporânea.

Realizamos, no segundo capítulo, uma análise da peça de Saariaho. Para tanto, nos fundamentamos metodologicamente no modelo da espectromorfologia (SMALLEY, 1997), que, a partir das noções schaefferianas do objeto sonoro (1966), aplica-se na criação da análise de tais objetos no decorrer do tempo. Nós, não obstante, avançamos nessa análise com terminologias aproximadas da linguagem tradicional, com a intenção de alcançar os músicos que não dominam peças do século XX e XXI.

Privilegiamos, para tanto, os aspectos estéticos e musicais que circundam *Sombres Miroirs*. Acreditamos que tal abordagem possa auxiliar no desenvolvimento musical do *performer* que opte adentrar nesse campo da música contemporânea, trazendo à tona questões que são intrínsecas a esse período, inserindo o intérprete no contexto específico da obra a ser trabalhada no capítulo posterior. Dessa forma, versamos sobre os primeiros passos composicionais da peça, como são desenvolvidos os gestos, as inter-relações do instrumento com a eletroacústica, além de uma análise formal de *Sombres Miroirs*.

Após essa análise formal, o terceiro capítulo de nosso trabalho apresenta explicações do manuseio das técnicas estendidas utilizadas na composição de Saariaho. Além da análise gestual, apontamento das mutações dos motivos, e sugestão técnica de *performance*, elaboramos um contraponto entre as composições criadas durante a realização dessa pesquisa, ressaltando a finalidade de cada obra no desenvolvimento de técnicas específicas, identificadas em *Sombres Miroirs*.

Levando em conta as diversas complexidades inseridas em cada nova composição, as analisaremos individualmente. Buscaremos enfatizar as características de cada uma,

seja do arcabouço composicional ou ressaltando notações extrínsecas à música tradicional. Por esse motivo, como cada obra foi composta por um compositor diferente, com pensamentos composicionais distintos, a análise será direcionada sob o enfoque de proporcionar ao intérprete informações que sejam relevantes para suas execuções. Por essa razão, declaramos que a análise não será exatamente sob a mesma perspectiva de *Vent Nocturne*<sup>3</sup>. O único procedimento padrão ao versar sobre as composições, tanto de Saariaho quanto as novas, está na esfera das sugestões técnicas.

---

<sup>3</sup> Abrindo um parêntese aqui, enquanto realizamos a análise técnica e musical de *Sombres Miroirs*, primeiro movimento de *Vent Nocturne*, resolvemos registrar uma *performance* da obra, colocando em prática as descobertas feitas no decorrer dessa pesquisa. O *link* para assistir nossa interpretação da peça pode ser acessado pelo seguinte endereço:< <https://www.youtube.com/watch?v=6Oj5oomC16k>>

## 1. TRANSFORMAÇÕES ESTRUTURAIS DA LINGUAGEM MUSICAL

### 1.1. A utilização das técnicas estendidas como material sonoro estruturante da música contemporânea

O final do século XIX se depara com um momento de transição da música romântica para a pós-tonal, onde sua estrutura sofre alterações profundas em busca de novas estruturas sonoras. Notoriamente, o século XX mostra-se como palco de uma série de experimentações que levam à passagem do que o compositor e musicólogo inglês, Leigh Landy, em seu livro *La musique des sons* (2007), denomina como “música baseada no som<sup>4</sup>”. Desta forma, a escrita simbólica (baseada na nota), proporciona espaço para um novo tipo de gramatologia<sup>5</sup>, essa alicerçada no som em si<sup>6</sup>.

Como podemos constatar através da leitura de tais pesquisas, contrariamente à evolução clássico-romântica, que lutou para atenuar qualquer impressão humana nos instrumentos, a nova música busca restituir progressivamente às composições musicais as características instáveis dos sons (ruídos). Como ressalta o filósofo, pianista e compositor francês, Hugues Dufourt<sup>7</sup>, alguns processos sonoros são desvalorizados no fazer musical clássico-romântico, como, por exemplo,

Transitórios de ataque e de extinção, perfis dinâmicos em constante evolução, ruídos, sons de massa complexa, sons multifônicos, grãos, ressonâncias, etc. [...] Todos esses processos estavam descartados, ou pelo menos mantidos em estado residual, porque eles iam na direção da desregulação e da desordem” (DUFOURT, 2003, p. 248).

A partir disso, já no século XX, há uma instauração desses elementos sonoros no cerne da preocupação composicional: gradualmente, o ruído, ou o som complexo, é alçado à categoria de material musical. Nesse processo, o timbre ganha maior

---

<sup>4</sup> Música baseada no som não é desprovida de discurso, contrariamente à primeira apreensão que uma pessoa leiga sobre o assunto possa ter. Apenas as leis que a regem são distintas, pois os elementos considerados na composição são outros, e, portanto, com distintas maleabilidades, resistências, formas de serem trabalhadas, etc.

<sup>5</sup> Para melhor entendimento, ler Fabien Lévy (2004): *Le tournant des années 70: de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception*, in *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. Disponível em: <https://www.fabienlevy.net/wp-content/uploads/2017/02/tournant.pdf>.

<sup>6</sup> Tal qual mostram os estudos desenvolvidos por Makis Solomos, Tatiana Catanzaro (2013), e o próprio Leigh Landy, dentre outros.

<sup>7</sup> Hugues Dufourt colaborou com l'Itineraire e é fundador do Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (CRISS), juntamente com Alain Bancquart e Tristan Murail. Foi pioneiro no movimento espectral, procurando destacar a instabilidade que o timbre introduz na orquestração. Sua música é baseada em profundas explorações sonoras e harmônicas, se baseando na dialética do timbre e do tempo. Parte de sua inspiração vem da arte pictórica, mantendo essencialmente o papel da cor, dos meios e da luz.

importância, fugindo dos preceitos epistemológicos que lhe legavam o período moderno da ciência e da tecnologia.

Com esse novo panorama compenetrado no som *per se*, conforme disserta o compositor e violonista Ricardo Henrique Serrão (2018), os recursos timbrísticos afluem no curso tanto da ampliação de constituintes sonoros quanto em indagações sobre as estruturas instrumentais inflexíveis. Entra em “xeque” a configuração técnica rígida do fazer musical que se estende até o século XIX. Como o anseio por diversidade sonora converge para experimentações instrumentais pouco (ou nada) comuns, proporcionando formas diferentes para emissão de ruídos, uma nova expressão começa a ser empregada, para designar modos de tocar um instrumento que se esgueiram dos padrões tradicionais, denominada “técnica estendida”.

As peculiares e criativas formas de se tocar um instrumento, desenvolvidas, principalmente, na segunda metade do século XX, instiga a uma modificação das práticas instrumentais que se desenvolveram até o período Romântico<sup>8</sup>. Em conformidade com Silvio Ferraz<sup>9</sup> (2016), compositor brasileiro,

[...] Foi na segunda metade do século XX que as técnicas instrumentais foram estendidas de modo que cada instrumento passou a ser um verdadeiro sintetizador de sonoridades distantes daquelas próprias do classicismo e do romantismo. As técnicas estendidas na mão de compositores como Luciano Berio, Helmuth Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough ampliaram não apenas o leque de sonoridades como ainda o de gestos instrumentais e tais gestos passaram a ter no processo composicional a importância que antes pertencia às notas (FERRAZ, 2016, p. 33).

Desse modo, há uma cisão entre a proposta da música que era concebida antes do século XX e a que se desenvolve posteriormente a esse período. Contudo, fazer dicotomia entre “música nova” e “música antiga” é algo muito problemático, inclusive porque suas fronteiras são tênues. Muita música da época atual pode ser mais conservadora do que as compostas há mais de um século.

---

<sup>8</sup> Vale frisar que não pretendemos, com essa fala, afirmar que houve um desenvolvimento linear, por meio de uma prática consolidada e estagnada no romantismo, visto que no século XIX houve muitas transformações no âmbito musical. Sendo assim, nos referimos aos métodos, que são utilizados no aprendizado do instrumento atual e possuem o fulcro no desenvolvimento de técnicas específicas de músicas mais antigas.

<sup>9</sup> Silvio Ferraz é professor na área da composição na Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador da FAPESP (fundação de amparo à ciência de S. Paulo) e CNPQ, focando seus estudos na relação entre composição e ambientes computacionais de composição, além do uso de técnicas instrumentais estendidas em novas composições.

De qualquer forma, desenvolvemos nossa pesquisa ambicionando a música gerada estruturalmente sobre o pilar do som, que explora o timbre, e para tal, como colocado na introdução dessa pesquisa, nos debruçaremos sobre uma obra da compositora de música espectral Kaija Saariaho<sup>10</sup> intitulada *Vent Nocturne*, abordando questões que consideramos importantes enquadradas desde o momento pré-composicional até a realização da *performance*.

À vista disso, para que se realize a interpretação de músicas com novas linguagens (novas em relação às escritas até o fim do século XIX), indicamos que alguns entraves que estão incorporados desde a abordagem pedagógica precisam ser superados. Nesse sentido, versaremos nesse capítulo o obstáculo pedagógico, as dificuldades no contexto das técnicas estendidas e uma introdução do pensamento da música espectral, além do gesto, elemento evidente nesse tipo de música e elemento central na linguagem de Saariaho.

## **1.2. Novas técnicas, velhas práticas**

### **1.2.1. Desafios face ao novo repertório**

O ensino musical de cordas no Brasil, de forma generalizada, se utiliza de um aparato técnico que busca desenvolver a música dos séculos passados e, nesse pretexto, não avança no sentido das “técnicas estendidas”. É por essa razão que, em nossa dissertação, questionamos *como é possível melhorar as técnicas necessárias para interpretar uma música baseada em timbres, uma vez que não há incentivo na prática de peças e estudos que abordam tais questões durante a formação do violista*. Ponderando desta forma, certamente, há um grande problema na preparação dos músicos a fim de levá-los para um ponto onde possam desfrutar e interagir com a música pós-tonal.

O fato é que a música está constantemente sendo transformada e nessa circunstância há avantajado emprego de “técnicas estendidas”. Porém, consoante com Fabio Presgrave, violoncelista brasileiro atuante na área da música contemporânea, “apesar das mudanças contínuas no cenário internacional, notamos que em nosso país o ensino se mostra engessado, ignorando as mudanças que vêm ocorrendo no meio

---

<sup>10</sup> Kaija Saariaho trabalhou (no IRCAM) e teve muito contato com compositores espectrais (sobretudo Murail). Sua escrita possui uma abordagem baseada na evolução temporal do som, assim como os espectralistas. Nós realçamos e procuramos esclarecer, no decorrer da dissertação, algumas características da música espectral, onde esta deixa de lado a fusão entre melodia, ritmo e harmonia e pensa na transformação do som na égide do tempo.

musical” (PRESGRAVE, 2009, p. 1). A maior parte das instituições, que têm por objetivo instruir musicalmente as pessoas, baseiam-se em um ensino estruturado que desenvolvem as habilidades técnicas e musicais necessárias para a *performance* da música do passado, como se a sociedade – e isso inclui a música – não tivesse sofrido transformações.

Em sua tese, Presgrave ainda cita uma série de benefícios e vantagens de se fazer música do século XX e XXI, que seriam:

1 – O músico que sabe tocar e ouvir quartos de tom tem sua sensibilidade aguçada para a afinação; 2 – Aquele que lê e executa bem ritmos complexos, dificilmente cometerá falhas básicas de leitura, constatadas em todo meio profissional brasileiro como: confundir ritmos pontuados com tercinas; 3 – Observar os pedidos mais específicos dos compositores quanto à forma de tocar (ex: sul tasto, ponticello, pizzicato Bartok), amplia a exigência auditiva em todo tipo de repertório; 4 – O simples contato com peças excelentes que vêm sendo escritas, que muitas vezes são desconhecidas pela maior parte dos intérpretes, fazendo assim com que o aluno trabalhe em fase com o tempo atual (PRESGRAVE, 2009, p. 2).

Conseqüentemente, é importante dar a devida consideração às peças escritas a partir do século XX, pois são significantes e marcam uma série de transformações, principalmente depois da metade do século. A ação de procurar o contato com essas obras que vêm sendo escritas é que fará a diferença e, provavelmente, diminuirá o preconceito (declarado, velado ou inconsciente) estabelecido entre os músicos. Quando se conhece um pouco melhor o porquê da música ter trilhado tal caminho, o interesse pode emergir e com ele a possibilidade de novas descobertas.

Portanto, acreditamos que seja relevante oferecer o conhecimento das peças que são escritas em nosso tempo. O contato com tais obras, como descrito acima, pode acrescentar no desenvolvimento técnico e musical do praticante (além da importância cultural), justamente pela particular dificuldade enfrentada ao se propor interpretar uma música pós-tonal. Porém, para que isso aconteça, torna-se fundamental uma mudança no planejamento das peças a serem estudadas, não deixando para incluir repertório do século XX tão somente após ter estudado as peças do período clássico e romântico.

### **1.2.2.A incorporação das “técnicas estendidas” como técnica de sensibilização perceptiva**

Alguns autores acreditam que o trabalho com técnicas estendidas tem a capacidade de contribuir no desenvolvimento técnico e musical dos musicistas, por se tratar de um desafio que vai além do que foi inicialmente pensado para ser executado em

um determinado instrumento. Entrando no contexto da *performance*, no que tange aos instrumentos de cordas, especificamente a viola de arco, inserir a música do século XX pode fazer com que o aperfeiçoamento musical seja mais abrangente, justamente porque as “técnicas estendidas” tiram o músico da zona de conforto, exigindo uma transformação dos seus hábitos.

São muitos os desafios, mas dentre eles, como declara a violinista brasileira Eliane Tokeshi, “o desconhecimento de formas mais recentes de escrita acarreta a criação de dificuldades técnicas, que, posteriormente, dificultam a aproximação à música contemporânea, sua execução e interpretação” (TOKESHI, 2003, p.52). Como atualmente a composição pode manusear signos não tradicionais, é de fundamental importância uma maior atenção em cada etapa do aprendizado ao propor o estudo de uma peça composta no último século, coisa que possivelmente seria diferente em se tratando de uma partitura com notação habitual. Não pretendemos com essa fala causar uma impressão de que a música produzida até o período romântico não carece de atenção e estudo detalhado, contudo, podemos afirmar que há um preparo técnico antecedente ao momento do aprendizado e interpretação de uma obra, e grande parte dos símbolos utilizados no desenvolvimento da peça, provavelmente, o intérprete já possua familiaridade.

A leitura musical tradicional proporciona inquestionável abertura para diversas interpretações na leitura da notação e nos referenciamos a outro contexto quando mencionamos sobre a importância necessária em cada etapa da música que se utiliza de técnicas estendidas. Trata-se da questão de entender a significação do novo símbolo, que vai além de dinâmicas e articulações. Como afirma Tokeshi a esse propósito:

A notação de um compositor, por mais clara que seja, sempre possibilitará diversas interpretações de um mesmo trecho musical, tanto sob o aspecto técnico quanto interpretativo. Outra dificuldade comum associada à *performance* em música contemporânea surge quando compositores criam novas formas de notação, nem sempre acompanhadas de bulas explicativas (TOKESHI, 2003, p. 53).

A música pós-tonal abarca alguns desafios característicos que são contemporâneos, diferenciando-se da maneira que eram executadas as obras dos séculos XVIII e XIX. É interessante, sob essa perspectiva, as colocações de Presgrave ao discutir o assunto, onde ele afirma que as “novas formas de tocar constituem um território movediço, já que as novas composições não possuem um protocolo de execução firmado” (PRESGRAVE, 2009, p. 113). Analisando por esse prisma, essa música proporciona

inúmeras possibilidades exploratórias, evidenciando ainda mais a questão da dificuldade que envolve o aprender de uma peça com essas características composicionais.

Como os compositores estão buscando trabalhar o som (em si, sem aglutinar camadas), os materiais musicais exigem diferentes maneiras e técnicas para se tocar um instrumento. Essas técnicas acabam por ser reflexo de uma problemática primordial, que é descrever o som. Dessa maneira, o que realmente dificulta, muitas vezes, na execução de obras modernas e contemporâneas, é o peculiar virtuosismo requerido (de maneira diferente da do período romântico), pelo motivo de haver constantes mudanças entre uma técnica e outra, ou até mesmo através da aplicação amiúde de contrastes dinâmicos, além da dificuldade de leitura. É exatamente isso que endossa a flautista brasileira Valentina Daldegan<sup>11</sup> (2009):

[...] Muito da dificuldade de execução das obras contemporâneas vem do virtuosismo técnico exigido, mais do que das técnicas estendidas em si. Por outro lado, mesmo instrumentistas bastante ágeis tecnicamente muitas vezes afastam-se da música contemporânea em consequência da aparência complicada decorrente da escrita que envolve técnicas estendidas (DALDEGAN, 2009, p. 50).

Essa fala da autora busca trazer a atenção para esse fato, avultando que mesmo músicos mais virtuosos podem ter algum tipo de obstáculo na *performance* de obras dos meados do século passado, seja na execução ou no momento de encontrar determinado material didático que o auxilie no aprendizado da obra. Em outras palavras, a questão da leitura da música do século XX é apenas *uma* das dificuldades enfrentadas pelos músicos que não tiveram contato com peças estruturalmente diferentes das do período tonal.

Existe o problema do material didático, visto que, quase em sua integralidade, a metodologia utilizada para instruir um violista possui linguagens que não exploram os timbres, e, nesse sentido, trazemos o relato do violista Martinêz Galimberti Nunes que afirma que “apesar de, atualmente, ser comum os compositores fazerem uso de técnicas estendidas, a literatura referente à *performance* destas técnicas é escassa” (NUNES, 2013, p.18).

Esse problema, dos materiais didáticos, se dá pelo fato das composições exigirem o domínio de uma quantidade muito grande de “técnicas estendidas”. No entanto,

---

<sup>11</sup> Valentina Daldegan atua como regente, flautista, além de desempenhar função de professora no curso de graduação em Educação Musical da Universidade Aberta do Brasil / Universidade Federal de São Carlos. É musicista com extenso repertório em música contemporânea e em sua pesquisa de pós graduação defende a ideia da utilização de técnicas estendidas e música contemporânea no ensino da flauta transversal desde o início dos estudos das crianças.

segundo Daldegan (2009, p. 10), os métodos “[...] são centrados apenas nas técnicas tradicionais e o número restrito de materiais sobre a *performance* de técnicas estendidas é geralmente dirigido somente ao domínio das técnicas [...]”, ficando, desta forma, de fora assuntos que abordam as discussões interpretativas e artísticas.

Levantando em questão essa problemática, observa-se que são vários fatores que contribuem para que não haja grande interesse por parte dos intérpretes em estudar músicas eruditas modernas e contemporâneas. Provavelmente, como abordamos previamente, a falta de inclusão do repertório com técnica estendida por parte dos professores seja um dos motores que coopera na falta de estímulo aos estudantes. Como embasaremos logo à frente, o incentivo desde o começo, nos primeiros contatos do estudante com o instrumento, seja talvez a forma mais efetiva de fomentar o interesse e proporcionar um melhor domínio do intérprete frente às músicas contemporâneas. Sabe-se que existe um repertório básico e tradicional a ser ensinado, perpassado por sucessivas gerações na pedagogia do instrumento, dimanando uma espécie de conceito excludente de repertórios novos (sejam novas composições ou até mesmo obras seculares, que por algum motivo não adquirem importância para serem inclusas no “eixo” que promove o crescimento musical do aluno).

Acerca dessa problemática, Nunes (2013) diz que os repertórios com “técnicas estendidas”

[...] Quase nunca fazem parte da formação musical do instrumentista, que geralmente aprende a partir de uma breve explicação. Sendo assim, técnicas estendidas são consideradas “secundárias” ou até mesmo triviais e, como resultado, são interpretadas frequentemente de maneira descuidada ou [até] mesmo incorretas. Alguns intérpretes de cordas, amargurados por experiências desagradáveis com a Música Moderna, desprezam a *performance* de técnicas estendidas como um todo (NUNES, 2013, p. 29).

Em concordância com o violinista e compositor Tauan Gonzalez Sposito (2016), apenas uma pequena parcela de músicas do século XX faz parte dos estudos formais do instrumento. O interesse poderia ser maior se esse tipo de repertório, com “técnicas estendidas”, fosse incluído durante o aprendizado do aluno, desde o começo. Os alunos iniciantes possuem uma maior facilidade em executar “técnicas estendidas” do que os estudantes mais avançados. Então, não seria um bom argumento se apoiar no conceito de que primeiro deve ser ensinado o repertório de música antiga.

De acordo com Daldegan,

Alunos adiantados têm maior dificuldade em começar a produzir sons “estendidos” do que os iniciantes, que geralmente conseguem fazê-lo

brincando, literalmente. Portanto o incentivo e o trabalho com estas técnicas estendidas desde o início, inclusive com crianças, pode ser de grande valia para o seu desenvolvimento (DALDEGAN, 2009, p. 3).

Em sua dissertação, Daldegan (2009) faz uma pesquisa com algumas crianças, onde insere um repertório de música contemporânea, sendo que as peças foram compostas exatamente para a realização do experimento. O resultado do estudo ressalta a facilidade de se executar técnicas estendidas desde os contatos iniciais com o instrumento, visto que é normal, no princípio dos estudos musicais, projetar o som com muitos ruídos. Entretanto, no ensino tradicional para se tocar um repertório antigo, procura-se evitar esse tipo de sonoridade, ou seja, se constrói algo (eliminando qualquer tipo de ruídos) para depois desconstruir (conduzindo no sentido da descoberta de timbres e ruídos).

Robert Dick<sup>12</sup> (1986) defende que trabalhar com os novos sons pode ajudar grandemente no aprimoramento da sonoridade tradicional, pois as técnicas estendidas exigem força, flexibilidade, desenvolvimento auditivo, etc., e, portanto, devem ser incitadas, mesmo que não seja o foco e nem se planeje o trabalho com músicas pós-tonais. Em sentido semelhante, Tokeshi (2003) aborda sobre algumas vantagens de se trabalhar com técnicas estendidas:

O estudo de técnica expandida é de extrema importância para o desenvolvimento de um instrumentista ao permitir a descoberta de uma série de dificuldades específicas do idioma violinístico, relativas a variações de timbre, dinâmica, ritmo e classe de intervalo. Sabe-se que uma das grandes dificuldades na execução de música contemporânea é decorrente da constante solicitação por variedade de padrões sonoros. Na busca por soluções, o violinista explora e questiona esses aspectos da técnica, tanto de mão esquerda quanto de mão direita. Chega-se, assim, a uma maior compreensão do instrumento, que poderá ser empregada em qualquer repertório. O estudo de técnica expandida dá suporte, portanto, para o desenvolvimento da técnica violinística em geral, além da técnica específica para música contemporânea (TOKESHI, 2003, p.56).

Mesmo que Tokeshi (2003) se refira ao violino, as técnicas são semelhantes às da viola, podendo ser incorporados materiais de ambos os instrumentos para o desenvolvimento de um deles. Prova disso é que grande parte do conteúdo didático que usufruímos são derivados de transcrições feitas do violino para a viola.

---

<sup>12</sup> Robert Dick, nascido e criado em New York City, é flautista, compositor, improvisador, inventor, autor e professor. Renomado mundialmente no campo da música contemporânea para flauta por remodelar as possibilidades musicais no instrumento, criando muitas novas sonoridades.

Voltando à questão da importância de incluir repertórios de música moderna e nova durante a formação do violista, Shirley Apthorp<sup>13</sup> (2005) cita na revista *The Strad* uma fala do violoncelista Siegfried Palm<sup>14</sup>, onde este recomenda aos alunos o contato com música contemporânea e posteriormente voltem a tocar o repertório clássico e romântico, pois ele acredita que desta forma os estudantes podem executar as obras tradicionais com mais sentimento e conhecimento (APTHORP, 2005 apud PRESGRAVE, 2009, p. 3).

Então, considerando que as técnicas estendidas podem colaborar no desenvolvimento completo do músico para tocar variados períodos do repertório erudito, seria bastante razoável incluí-lo dentre os estudos, pois, em primeira mão, se obteria mais benefícios do que malefícios. Se ainda for elucubrar a questão do preconceito, provavelmente essa atitude também ajudará a passar por cima dessa barreira, visto que se tornará natural o estudo de peças que são mais atuais. Nessa perspectiva, Daldegan diz o seguinte:

O aprendizado de técnicas estendidas, juntamente com a exposição ao repertório contemporâneo e especialmente a execução de peças que explorem este material sonoro pode vir a quebrar um ciclo vicioso em relação à música contemporânea “não conheço, não gosto e não toco” que afeta e prejudica inclusive músicos profissionais, que muitas vezes são também professores de instrumentos (DALDEGAN, 2009, p. 4).

Dessa forma, parece algo simplório, mas percebemos que essa atitude que procura incorporar variados estilos musicais possui mais de uma vantagem. Presgrave (2009) assevera que porta o hábito de fazer intercalação de repertórios enquanto professor de violoncelo. Na sequência apresentamos um pequeno recorte de sua fala:

Eu tento sempre misturar todos os estilos. É certo que os estilos recentes trazem a coragem, liberdade de convicção e o tipo de imaginação que é difícil de termos quando tocamos uma das Suítes de Bach, para a qual temos centenas de excelentes gravações. Então é importante ter a música contemporânea junto com os outros estilos e não numa ordem progressiva, seja ela qual for (PRESGRAVE, 2009, p. 99).

Como a música da atualidade requer soluções de linguagem que são atuais, não se torna indicado utilizar de uma metodologia que apenas é fundada na técnica tradicional, ou seja, métodos técnicos de estudos escritos no século XIX, os quais se arriam em

---

<sup>13</sup> Shirley Apthorp, nascida na Cidade do Cabo, estudou violino e posteriormente começou a trabalhar como crítica musical para a imprensa regional e nacional.

<sup>14</sup> Siegfried Palm foi um violoncelista alemão conhecido mundialmente por suas interpretações da música contemporânea. Muitos compositores importantes do século XX escreveram para ele, como Ligeti, Xenakis, Penderecki e vários outros.

escalas diatônicas, acordes, arpejos e articulações de mão esquerda. A falta de orientação técnica pode levar a desconforto do músico face à música contemporânea, como descreve Tokeshi (2003): “Se levarmos em conta o tipo de formação que se oferece em conservatórios e universidades, pode-se considerar como natural o desconforto que sentem muitos violinistas ao se defrontarem com grande parte da produção das últimas gerações de compositores” (p. 52).

O ensino atual é reflexo de um efeito em cadeia, pois uma tradição é passada de professor para aluno. Porém, estamos em outros tempos, com uma quantidade muito grande de músicas a serem descobertas. “Nós, professores e intérpretes, devemos ter um intenso comprometimento com esse tipo de repertório, incluindo-o constantemente em nosso repertório de concerto e criando sempre novas associações com compositores” (PRESGRAVE, 2009, p. 114). Viver musicalmente tão somente no passado não nos parece ser o formato didático mais aconselhável de instruir um aluno em um mundo onde a educação e o ensino (testemunhando também outras áreas do saber) convergem para experiências mais globalizadas e com conhecimentos multidisciplinares. Nessa perspectiva, é significativo e considerável adicionar repertórios diversificados, sejam modais, populares, folclóricos e, principalmente, modernos, de nossa nacionalidade ou não.

### **1.3. Novos sons, nova linguagem: a música espectral**

#### **1.3.1. Considerações históricas e estéticas**

Como essa dissertação se estrutura no orbe da *performance* de uma música baseada no som, escolhemos trabalhar de forma mais aprofundada com uma corrente que, notoriamente, ancora seus princípios nesses conceitos e, mesmo, os cria: a da Música Espectral. Isso porque, como demonstra a tese de doutorado da compositora e musicóloga brasileira Tatiana Catanzaro (2013), *La musique spectrale face aux apports technoscientifiques*, nos deparamos, aí, com

“mudanças cognitivas na escrita composicional instrumental e vocal provocadas pelo advento de uma corrente estética [...] que, influenciada pela ciência e tecnologia, [...] transcendeu o paradigma da escrita baseada em notas

e, assim, deu início à escrita baseada em som no século XX sob um princípio denominado dinâmico ou sintético<sup>15</sup> (CATANZARO, 2013, p. 60-61).

A música espectral é oriunda de um contexto de transformações sociais e culturais, advinda da transição de uma era analógica para uma digital. O avanço tecnológico no campo digital permite que a música mude de escala (da ordem do segundo para a do milissegundo). Com esse panorama, a composição musical pode realizar experiências mais aprofundadas na elaboração sonora. Passa de um estado de simulação (imaginário, impossível de realizar sem a utilização de um instrumento) para prático, possibilitando apreciação e observação da manipulação da estrutura interna do som no ato da composição<sup>16</sup>. A tecnologia, então, viabiliza, com sua evolução, a promoção do som complexo a elemento integrante da estrutura de uma obra<sup>17</sup>.

Como assevera o compositor Tristan Murail<sup>18</sup> (1980) - em uma conferência ministrada em Darmstadt -, é por meio da oportunidade de adentrar na profundidade do som que se ocasiona a verdadeira revolução na música do século XX. Segundo tal ponto de vista, ao invés de criar camadas, a música poderia emergir diretamente do som. Desta forma,

---

<sup>15</sup> Texto original: “Comme suggéré dans le titre de notre thèse, en lignes générales, nous nous proposons d’étudier : 1) les changements cognitifs dans l’écriture compositionnelle instrumentale et vocale apportés par l’avènement d’un courant esthétique 2) qui, influencé par la science et la technologie, 3) a dépassé le paradigme de l’écriture basée sur la note et a inauguré, de ce fait, une écriture basée sur le son au cours du vingtième siècle 4) sous un principe dénommé dynamique ou synthétique”. (Tradução nossa)

<sup>16</sup> Segundo as palavras de Hugues Dufourt, “este trabalho de composição musical é exercido diretamente nas dimensões internas do som. Baseia-se no controle global do espectro sonoro e consiste em libertar o material das estruturas que nele se originam. As únicas características que podem ser operadas são dinâmicas. São formas fluentes, médiums de transição cuja determinação dos movimentos depende das leis da transformação contínua. Nesse sentido, podemos falar de uma composição de fluxos e trocas. A música é pensada na forma de limiares, oscilações, interferências, processos distantes” (DUFORT, 1991, p. 291). Texto original: “Ce travail de la composition musicale s’exerce directement sur les dimensions internes à la sonorité. Il prend appui sur le contrôle global du spectre sonore et consiste à dégager du matériau les structures qui prennent naissance en lui. Les seules caractéristiques sur lesquelles on puisse opérer sont d’ordre dynamique. Ce sont des formes fluentes, des milieux de transition dont la détermination des mouvements dépend des lois de transformation continue. On peut parler à cet égard d’une composition de flux et d’échanges. La musique se pense sous la forme de seuils, d’oscillations, d’interférences, de processus éloignés”.

<sup>17</sup> Esse assunto é amplamente abordado por Hugues Dufourt e para melhor entendimento, ler “La musique spectrale: une révolution épistémologique (2014) e Musique spectrale (1985).

<sup>18</sup> Tristan Murail é um compositor francês dedicado à composição de músicas espectrais, que envolve o uso das propriedades fundamentais do som como base para a harmonia. Foi professor de música de computador e composição no IRCAM, em Paris, e posteriormente em Nova York. É um compositor muito respeitado no campo da música contemporânea, sendo membro fundador do Ensemble l’Itinéraire. Também participou do desenvolvimento do software de composição *Patchwork*.

Podemos assim dizer que existe uma oposição entre a forma tradicional de escrever música, pelo empilhamento ou combinação de elementos, tal como emerge dos tratados de harmonia e composição, e outro método, que eu chamarei de sintético, e que consiste em esculpir a música como uma escultura de pedra, trazendo gradualmente todos os detalhes de uma abordagem global<sup>19</sup> (MURAIL, 1980, p. 14).

Por conseguinte, a música espectral instaura uma inovada forma de pensar a composição musical, ou, como define Fabien Levy (2004), uma nova gramatologia musical. Como o fazer musical não se fundamenta mais em notas, mas no domínio espectral do som, o sistema temperado e a tonalidade deixam de fazer parte das composições. Essa música desenvolve uma nova harmonia através da exploração timbrística e se compõe sem estruturar-se em camadas. Partindo do princípio, de sua forma mais pura, a música espectral deriva o material das propriedades intrínsecas do som. As camadas formadas por harmonia, melodia, ritmo (utilizadas juntas para formar a música) deixam de existir como produtos separados e embarcam na direção de um fato sonoro integral.

Segundo o escritor, jornalista e crítico francês, Guy Lelong,

[a música espectral] consegue integrar qualquer evento sonoro, sempre acusticamente decomposto. [...] De fato, os agregados sonoros que ela pacientemente organiza promovem uma categoria musical sem precedentes, tornando obsoleta a velha dissociação de harmonia e orquestração, em favor de uma renovada arte do timbre onde sua fusão ocorre<sup>20</sup> (2000, p. 8).

A música espectral procura interagir com todas as categorias sonoras, sem qualquer tipo de priorização ou nivelamento. De acordo com Jean-Baptiste Barrière<sup>21</sup> (1989), o espectralismo, através da linguagem que reúne as categorias musicais, demarca uma nova linguagem e traz um toque novo à forma musical. O fato é que, como Catanzaro conclui em sua tese doutoral, a música espectral expõe uma nova cognição

<sup>19</sup> Texto original: On peut dire ainsi qu'il y a opposition entre la manière traditionnelle d'écrire la musique, par empilement ou combinaison d'éléments, telle qu'elle ressort des traités d'harmonie et de composition, et une autre méthode, que j'appellerai synthétique, et qui consiste à sculpter la musique comme on sculpte la pierre, en dégageant peu à peu tous les détails à partir d'une approche globale. (Tradução nossa).

<sup>20</sup> Texto original: Elle réussit, de plus, à intégrer n'importe quel événement sonore, toujours décomposable acoustiquement. [...] En effet, les agrégats sonores qu'elle agence patiemment, promeuvent une catégorie musicale inédite, rendant caduque l'ancienne dissociation de l'harmonie et de l'orchestration, au profit d'un art renouvelé du timbre où s'opère leur fusion. (Tradução nossa)

<sup>21</sup> Jean-Baptiste Barrière nasceu em Paris, França. Estudou música, história da arte, filosofia e lógica matemática. Paralelamente à composição, fez carreira no Ircam / Centre Georges Pompidou em Paris. Ensinou composição musical para computador na Sibelius Academy em Helsinque. Em setembro de 1998, deixou a Ircam para se concentrar na composição.

musical, que presumivelmente desemboca no orbe da reestruturação da escrita. A essência requerida percorre na direção oposta à amalgamação de diversos materiais, onde a nota e a estrutura do contraponto predominam na fundamentação composicional. A escrita musical deixa de ser bidimensional, de alturas e ritmos, para uma notação que podemos chamar de vetorial, onde todos os elementos (dinâmicas, sonoridades, pressão do arco, modos de ataque, etc.) são constituintes estruturais do timbre, que não pode ser pensado para fora de uma totalidade, donde a necessidade primordial de se conhecer as problemáticas dessa gramatologia em vista da *performance* musical.

Por conseguinte, o spectralismo consente uma escrita dimensional (pela correlação de elementos), se desvencilhando da escrita estrutural (por empilhamento de camadas), visto que o fito passa a ser a composição através da natureza dos sons e não da nota:

[...] Um som não é uma identidade estável e sempre idêntica a si mesma, como as notas abstratas de uma partitura podem levar a crer (...). Em vez de descrever um som usando "parâmetros" (timbre, altura, intensidade, duração), é mais realista, mais consistente com a realidade física e da percepção, considerá-lo como um campo de forças, cada força tendo sua própria evolução. Este estudo de sons nos dá o poder de agir melhor sobre os sons, de aperfeiçoar as técnicas instrumentais por meio da compreensão dos fenômenos sonoros. Também nos permite desenvolver uma escrita musical a partir da análise de sons e fazer das forças internas dos sons um dos pontos de partida da obra do compositor<sup>22</sup> (MURAIL, 1980, Apud MICHEL, 2004, p. 12).

O som, no contexto spectral, como um campo de forças, instável e evolutivo, requer auxílio de um fator importante, que é o **tempo**. Não como uma unidade abstrata de medida do tempo musical a qual são estabelecidas relações rítmicas e nem concernente a andamento, mas, sim, ao período que se considera os acontecimentos ocorridos nele. Catanzaro (2013), discutindo a visão do musicólogo italiano Angelo Orcalli sobre a definição do termo “música spectral”, realça que essa corrente passa a correlacionar, em “um novo paradigma, timbre, ritmo e frequência, que, através de uma escrita que explora

---

<sup>22</sup> Texto original: [...] un son n'est pas une identité stable et toujours identique à elle-même, comme les notes abstraites d'une partition peuvent le laisser croire (...). Plutôt que de décrire un son à l'aide de "paramètres" (timbre, hauteur, intensité, durée), il est plus réaliste, plus conforme à la réalité physique et à celle de la perception, de le considérer comme un champ de forces, chaque force ayant son évolution propre. Cette étude des sons nous donne le pouvoir de mieux agir sur les sons, de perfectionner les techniques instrumentales en comprenant les phénomènes sonores. Elle nous permet aussi de développer une écriture musicale basée sur l'analyse des sons et de faire des forces internes des sons l'un des points de départ du travail du compositeur. (Tradução nossa).

os dados dinâmicos do som<sup>23</sup>, atualizam a virtualidade da matéria sonora sob a égide do tempo<sup>24</sup>, (CATANZARO, 2013, p. 45).

Nesse sentido, o tempo é uma duração subjetiva e compor por meio dos espectros acarreta considerar suas transformações ao longo de um decurso. Como Murail (1982) ressalta:

Qualquer que seja a natureza do espectro, harmônico, inarmônico, linear, o importante é que esses espectros podem evoluir com o tempo: ficar mais ricos ou mais pobres, derivar da harmonicidade, da linearidade para a não linearidade. É assim que nascerão as formas, micro-formas ou macro-formas, onde tudo estará ligado e interdependente, frequências, durações, combinações de frequências - portanto harmonias e até orquestrações<sup>25</sup> (MURAIL, 1982, p. 41).

Dessa forma, uma nova cognição musical é instaurada, tanto em sintaxe quanto em semântica. O som complexo é baseado em uma gramatologia apropriada, enfatizando o espectro sonoro e a síntese instrumental, considerando a evolução interna da matéria e sua metamorfose no decorrer do tempo, conceito um tanto diferente do fazer musical dos períodos anteriores ao século XX.

Isso posto, e como nos debruçaremos sobre uma peça composta dentro da linguagem espectral para nos aproximar do contexto musical do século XX, se torna extremamente importante entender essa nova matéria que afluí no caminho da música que é estruturada a partir do próprio som. Nessa linhagem musical, discorreremos sobre a poética espectral da compositora Kaija Saariaho, abordando questões que consideramos importantes no que tange ao seu processo composicional. A compositora, notória representante da segunda geração de compositores espectrais descobre essa corrente em 1980 em Darmstadt através, sobretudo, de obras de Murail e de Grisey. O encontro com essas músicas é tão impactante em sua vida que a leva, então, à França a fim de desenvolver seus conhecimentos em informática musical no IRCAM, mesmo centro por onde os espectralistas formam-se nesse domínio. Desde então, a compositora fixa residência em Paris, trabalhando consistentemente nesse centro ao longo de sua vida.

<sup>23</sup> O termo “dado dinâmico do som” não se refere ao simples intercâmbio de dinâmicas entre *ppp* e *fff*, mas ao regime dinâmico da energia sonora em um dado fluxo temporal.

<sup>24</sup> Texto original: [...] timbre, rythme et fréquence, qui, à travers une écriture explorant les données dynamiques du son, actualisent la virtualité de la matière sonore sous l'égide du temps. (Tradução nossa)

<sup>25</sup> Texto original: Quelle que soit la nature du spectre, harmonique, inharmonique, linéaire, l'important est que ces spectres peuvent évoluer dans le temps: s'enrichir ou s'appauvrir, dériver de l'harmonicité, de la linéarité à la non-linéarité. C'est ainsi que vont naître des formes, micro-formes ou macro-formes, où tout sera lié et interdépendant, fréquences, durées, combinaisons de fréquences – donc harmonies et même orchestration. (Tradução nossa)

Mergulhemos, então, nesse universo musical tão particular a fim de compreendermos, através dela, as questões gerais que envolvem esse tipo de escrita composicional.

### **1.3.2. Poética espectral de Saariaho e seus fatores musicais e extramusicais**

Nossa proposta de análise e *performance* de *Vent Nocturne*, composta por Kaija Saariaho, segue uma rota onde a estrutura da própria composição não é o único fator salientado durante nossas pesquisas. Isso porque a compositora trata de elementos incomuns (ou pouco comuns), se tratando da música tradicional de concerto. A instabilidade, não linearidade e metamorfose sonora são extremamente exploradas em sua composição.

Para tal, há um processo onde vários elementos são considerados no ato de sua criação composicional e colocamos em destaque, por exemplo, o título desta peça. A própria compositora reforça que somente após a definição do título de suas obras ela consegue chegar à delimitação do material composicional das mesmas. Ter conhecimento de como pensa o compositor pode levar o olhar do analista para detalhes extramusicais para que possamos perceber elementos que vão muito além de funções harmônicas ou da estruturação formal de uma peça, através de uma visão epistemológica e mais holística do ato da criação.

Saariaho se aproveita de diferentes linguagens artísticas ao desenvolver seu processo composicional. Proferindo de forma geral, ao analisar e interpretar uma de suas composições, é basal ponderar que o título escolhido possui como característica a de trazer ao ouvinte uma contextualização sonora. Além disso, é igualmente importante ter em mente que suas composições são desenvolvidas através de gestos musicais. Estas informações são de total relevância e nos conduziu ao encontro de elementos que são transformados a partir de alguns motivos iniciais que tomam como inspiração as sonoridades contínuas e circulares do vento. Falaremos mais sobre isso adiante.

Após essas palavras, realçamos: uma análise que não considera aspectos externos à partitura possui entraves que nos dificulta a observação da peça como um todo. Na partitura, é possível identificar os elementos intrínsecos que expõe uma estrutura ou a forma onde os signos foram utilizados para compor determinada peça, mas o esclarecer apenas destes componentes não desvela uma análise e *performance* verdadeiramente musical. Mas como é possível analisar a música a partir de uma estrutura que não é

precisamente a música? A partitura pode conter um esboço de uma obra, mas não a obra propriamente, e, portanto, não seria suficiente utilizá-la como fonte de informação *per se*.

Não precisamos nos afastar para um campo longínquo à música para deprendermos que em uma partitura não é possível expressar tudo o que se pensa em termos musicais. Empregando como referência a própria dinâmica musical, já é possível corroborar que não existem símbolos suficientes para especificar exatamente as curvas musicais em termos de expressão. Notações musicais não convencionais e mais elaboradas foram pensadas para procurar explicitar exatamente o que se quer, em termos dinâmicos, mas até então se mostrou inviável.

Como concebe o musicólogo e semiologista francês Jean-Jacques Nattiez (2004), há algum tempo a etnomusicologia se convergia apenas à matéria musical, seguindo um curso despreocupado com as demais significações na música. Este panorama modifica sua trajetória quando adquire orientação antropológica. “A partir do momento em que a etnomusicologia se interessa pelos valores veiculados pela música numa determinada sociedade e pelos laços que o autóctone estabelece entre a música e sua vivência, surge a questão da significação musical” (Nattiez, 2004, p. 5).

Nesse cenário, toda obra musical possui “remissões extrínsecas”, relacionado com o mundo ao redor, e desprezar todo o contexto acarretaria em perder “dimensões semiológicas essenciais do ‘fato musical total’” (Nattiez, 2004, p. 7). Sua fala reforça nosso raciocínio desenvolvido até este ponto, onde o processo não possui como foco apenas estruturas musicais, mas abrange todo o contexto histórico e social.

Como acreditamos que a eficácia de uma análise musical construtiva está em não protocolar um padrão metodológico analítico, posto que cada música perquire sua particular metodologia analítica e numerosos fatores podem induzir o desvendar musical da partitura (dependendo da peça, do contexto, da geografia, do compositor e tantas outras questões que influenciam direta ou indiretamente na boa *performance* musical da obra), nos propomos a olhar o objeto a ser analisado com uma maior familiaridade, tomando, nesse processo, a consciência de sopesar fatores externos à partitura.

Consequentemente, tonifica-se a inviabilidade do empenho em tocar apenas o que está determinado nas notações musicais, em razão de dimanar uma *performance* com imbróglis musicais. Seria uma tentativa de delimitar a música a uma partitura, mas isso, programas específicos de computador possuem competência para completar tal tarefa,

mesmo desprovidos de pensamento musical. A execução de uma obra nada mais é do que um reflexo da forma que se compreende determinada peça.

E se o *performer* possuir o propósito de produzir de forma coesa uma música, ele precisará muito mais do que apenas a partitura. Conhecer o contexto da peça e do compositor será de fundamental importância, visto que a música é um reflexo da sociedade. Destaca-se o conceito de que a música é mais englobante, imagem também de elementos que são extramusicais. No contexto musical de *Vent Nocturne*, o conhecimento de detalhes composicionais fazem a diferença no resultado final da *performance*, porquanto as notas e os ritmos apenas não esboçam o que se almeja da música, concernente a ideia de gestos e fluxos sonoros. A música foi composta dessa forma e não há a necessidade da execução métrica e das alturas exatamente como instaladas na partitura. Por esse motivo enfatizamos: a consciência de fatores extrínsecos pode colaborar positivamente no resultado da *performance*, desvendando a música por detrás de um esboço, comumente denominada partitura.

### **1.3.2.1. Do título ao pensar musical**

Muitos pontos são importantes no processo criativo de Saariaho. A compositora não se alicerça em um sistema regrado e permite se guiar pela intuição. Há um gosto pela contemplação da natureza e por sua percepção. O mundo está constantemente sendo observado para que posteriormente seja possível fazer extrações e associá-las a elementos musicais. A definição do título já é um ponto de partida para a escolha de quais elementos composicionais serão incorporados pela obra, funcionando como uma espécie de narrativa que orientará o *performer* e ouvinte na escuta da peça. Como concebe Zerbinatti (2015),

Saariaho primeiramente escolhe o título, pois ela o considera importante para alimentar a imaginação e quando percebe que o encontrou, que está definido, então começa o processo com foco no material composicional. Os títulos são o ponto de partida desenvolvendo a conscientização do pensamento em busca de elementos musicais (p. 105).

Mesmo que muitas vezes sejam metafóricos e não denotativos, “os títulos de suas peças instrumentais evocam ideias narrativas para qualquer pessoa que as interprete ou as escute” (SALONEN, 2014, p. 62).

Saariaho busca contato com a natureza e esta a inspira durante suas composições. Em uma entrevista disponibilizada por Kaija, a compositora diz o seguinte: “Eu estava passando 3 meses de férias de verão no campo na aldeia da minha mãe. Essas são minhas

melhores lembranças, estive realmente na natureza. Ela me deu muito! Descobri a acústica da floresta e a reverberação da chuva<sup>26</sup>”.

De acordo com seu pensamento, os títulos remetem momentos de reflexão sobre um determinado tema: “Quando eu escolhi o título, eu tenho o contexto, e se eu sei que é o título certo eu consigo chegar a este ponto de focalização que me permite esclarecer e limitar o material para uma peça particular<sup>27</sup>” (SAARIAHO, 1994, p. 22). Houve um momento de cogitação, decisão e ação em direção a esse tema por parte da compositora para que posteriormente elementos estruturais pudessem emergir dentro desse contexto. Ele tem como intenção introduzir, seja o ouvinte, seja o intérprete, no contexto da obra, se tratando de um vento noturno. Se adotarmos um ponto de vista onde o vento seja reflexo da agitação do ar atmosférico atritando com a natureza, podemos evidenciar a ideia de contraste entre ruído e silêncio, com níveis de tensão e relaxamento, através de suas formas, que podem ser apenas uma brisa, ter rajadas ou chegar a grandes intensidades, em proporções de um furacão. Expõe-se de forma variante, suspensivo, inconstante, melancólico, instável, mutável, com movimentos sombrios, e algumas dessas qualidades são percebidas no decorrer da composição de *Vent Nocturne*.

A concepção do vento pode ser diferente de acordo com a posição geográfica do observador. A localização é um fator importante, pois é capaz de determinar variações climáticas, vegetativas, hidrográficas, dentre outros. Por exemplo, Kaija Saariaho é natural da Finlândia, um país com latitudes parecidas com a da Sibéria, onde em alguns períodos do ano o dia é muito curto, ou, até mesmo, prevalece na escuridão, e o sol não surge, proporcionando temperaturas muito negativas. O frio na noite pode ser cortante e com certeza suas vivências e experiências neste lugar trouxeram à compositora uma sensação sobre o vento noturno que muitas vezes não compreendemos perfeitamente. O nosso ponto de vista é de um prisma diferente do dela, pelo fato das experiências cotidianas serem distintas e isso pode causar estranheza aos nossos ouvidos, pois alguns ruídos utilizados para representar o vento possivelmente sejam diferentes dos que nos cercam.

---

<sup>26</sup> Texto original: Je passais 3 mois de vacances d'été à la campagne dans le village de ma mère. Ce sont mes meilleurs souvenirs, j'étais vraiment dans la nature. Elle m'a beaucoup apportée ! J'ai découvert l'acoustique de la forêt et la réverbération de la pluie. (tradução nossa). Disponível em: <https://www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/kaija-saariaho-2-5-je-me-suis-mariee-a-19-ans-pour-quitter-la-maison-85149>

<sup>27</sup> Texto original: Quand j'ai choisi ce titre, j'ai le contexte, et si je sais que c'est le bon titre je parviens à ce point de focalisation qui me permet de préciser et de limiter le matériau vers cette pièce particulière (SAARIAHO, 1994, p. 22). (Tradução nossa)

Essa contextualização é importante para adentrarmos na análise musical proposta nos próximos capítulos e foi falado sobre o clima justamente porque a peça se desenvolveu posteriormente a uma observação de um fenômeno natural, o vento, e se faz necessário ressaltar que cada um possui uma ótica em relação ao ponto a ser observado. Além disso, o processo criativo de Saariaho é constituído através de “estímulos e ideias visuais, táteis, cinéticas (de movimento) e sonoras. Inspirações e evocações autobiográficas, emocionais, literárias ou de fruição estética com a natureza e outras linguagens artísticas são algumas das referências” elencadas pela própria compositora quando aborda questões relacionadas ao seu processo composicional (ZERBINATTI, 2015, p. 46). Ou seja, antes mesmo do início da composição o vento foi cogitado como elemento composicional, seja através da sonoridade ou dos diversos gestos envolvidos.

Musicalmente, ao contemplar a *performance* de *Vent Nocturne*, escrita para viola solo e eletrônicos, uma vivência tanto auditiva quanto visual é propiciada ao espectador, percebendo os movimentos musculares do *performer* rememorando o fenômeno do vento. As oscilações e instabilidades sonoras ou rítmicas estão presentes em ambas as mãos e braços do violista, de diferentes formas, metamorfoseando um acontecimento natural com uma criação musical. O primeiro movimento desta peça, intitulado *Sombres miroirs* (Espelhos sombrios), possui quase em sua totalidade o desenvolver de motivos musicais que buscam a materialização do som do vento, sendo reservados alguns poucos compassos para o alastramento de uma melodia. De forma geral, esse primeiro momento da obra se desenvolve sobre *tremolos*, trinados e arpejos, muito diferente do segundo movimento, *Soupirs de l'obscur* (Suspiros do escuro), onde, mesmo sendo explorada a variação timbrística, todo o conjunto se dilata sob a estrutura de melodias.

### **1.3.2.2. A exploração timbrística**

Para materializar essa sonoridade do vento passando, Saariaho utiliza-se de uma série de técnicas composicionais que exploram os limites físicos e fisiológicos do violista. Por exemplo, podemos ver, logo no primeiro compasso, que a compositora se utiliza de uma técnica denominada *sul ponticello*. Para a execução deste golpe é fundamental que o arco esteja muito próximo ao cavalete e com isso o som se torna quase transparente, sem foco na nota real escrita, permitindo a percepção de uma sonoridade gélida. Cores sonoras serão muito exploradas no decorrer da obra, mediante mudanças constantes no

ponto de contato do arco, além do uso de harmônicos, que também possuem, muitas vezes, uma sonoridade muito parecida com a do *sul ponticello*.

Saariaho possui a tendência de relacionar o controle timbrístico com a harmonia. Esse caminhar entre o eixo som/ruído cria tensões internas na música, possuindo um significado muito parecido com os conceitos preestabelecidos de consonância e dissonância da música tonal. Segundo suas próprias palavras,

Eu comecei a usar o eixo som/ruído para desenvolver tanto frases musicais e formas maiores, e assim criar tensões internas na música. Em um sentido abstrato e atonal o eixo som/ruído pode ser substituído pelo conceito de consonância/dissonância. Uma textura áspera, ruidosa seria assim paralela à dissonância, ao passo que uma textura lisa, clara seria correspondente à consonância<sup>28</sup> (SAARIAHO, 1987, p. 94).

Neste sentido, o ruído se torna uma forma de dissonância na experiência auditiva. Assim sendo, Saariaho busca explorar essa questão textural delicada e variada, muitas vezes transparente. “[...] Algumas outras obras que se seguiram à ópera movem-se ao longo das fronteiras do silêncio buscando a força na clareza e na profundidade da ideia ao invés da energia física ou de grande sonoridade<sup>29</sup>” (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 49). A *Vent Nocturne* possui essa característica, pois tanto o início quanto o encerramento da obra se estrutura praticamente a partir do silêncio.

O vento é o elemento de *insight* que proporcionou esta composição e ele será igualmente utilizado na parte eletrônica. Saariaho parece estabelecer conexão entre uma visão espiritual do mundo juntamente com a da arte ao compor uma peça como *Vent Nocturne*, tão cheia de nuances e frágil ao mesmo tempo. A musicóloga e etnomusicóloga Pirkko Moisala<sup>30</sup> (2009) descreve que Saariaho acredita na tarefa do artista em prover o mundo com a riqueza espiritual da arte. “Fornecer novas dimensões espirituais. Expressar com maior riqueza, o que nem sempre significa maior complexidade, mas com maior delicadeza<sup>31</sup>” (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 24). Essa magia quase espiritual é

---

<sup>28</sup> Texto original: “I began to use the sound/noise axis to develop both musical phrases and larger forms, and thus to create inner tensions in the music. In an abstract and atonal sense the sound/noise axis may be substituted for the notion of consonance/dissonance. A rough, noisy texture would thus be parallel to dissonance, whilst a smooth, clear texture would correspond to consonance”. (Tradução Nossa)

<sup>29</sup> Texto original: [...] A few other works that followed the opera, move along the boundaries of silence seeking power from the clarity and depth of the idea rather than from physical energy or great sonority. (Tradução Nossa)

<sup>30</sup> Moisala é professora de musicologia e etnomusicologia na Universidade de Helsinque. Seus interesses de pesquisa incluem gênero e estudos culturais na área da música.

<sup>31</sup> Texto original: To provide new spiritual dimensions. To express with greater richness, which does not always mean more complexity but with greater delicacy. (Tradução Nossa)

percebida através do vínculo entre viola e os ruídos transformados em computador, quando acontece uma alomorfia timbrística dos sons da viola<sup>32</sup> e com a adição dos diversos ruídos eletrônicos agregados à obra.

Quando se trata dessa espécie de combinação, Saariaho desenvolveu ao longo de suas experiências uma estética na qual transita através dos mundos instrumental e eletroacústico, criando entre os dois não uma dualidade binária, mas um *continuum* sonoro baseado na exploração do som complexo, periódico e aperiódico, ancorada, sobretudo, numa linhagem que tem a sua origem na música espectral. Kaija é da segunda geração de compositores de música espectral e sua carreira é muito significativa nesse contexto, escrevendo obras mistas, em sua maioria, e estabelecendo uma linguagem preocupada com uma contínua transição entre o som e o ruído.

Para que chegasse ao padrão composicional que possui hoje, a compositora experimentou diversas maneiras de usar a tecnologia computacional em seus escritos. A utilização desse recurso se torna um instrumento tanto para a análise de sons quanto para a geração de material composicional, síntese e tratamento sonoro, de forma a poder se exprimir plenamente através de suas obras. Segundo Iitti (2001), algumas de suas composições resultam dessas experimentações. Entre elas, podemos elencar sua peça de câmara, *Lichtbogen* (1985-86), decorrente de uma análise do som do violoncelo transitando de um som leve para um ruidoso, através do aumento da força depositada no arco, que serve tanto de amostra de som para a análise espectral quanto de base para a construção do material composicional.

As noções psicoacústicas de som puro e ruído são centrais para a compositora em seu pensamento sobre sons musicais. O eixo som-ruído, com suas diferentes analogias, forneceu-lhe ferramentas para projetar formas musicais, como em *Lichtbogen*, onde Saariaho criou uma vasta e dinâmica paisagem musical combinando diferentes camadas de sons "puros" e "ruidosos" e construindo passagens de transição entre eles<sup>33</sup> (IITTI, 2001, p. 2).

---

<sup>32</sup> Os som da viola sofre transformação durante a *performance*, pois o programa do computador que possibilita o controle dos *Pads* capta o som ambiente e adiciona alguns efeitos, sejam de *reverb* ou o deslocamento do som para os canais direito e esquerdo da saída de áudio. Esses efeitos são claramente perceptíveis através de uma audição com fones de ouvido.

<sup>33</sup> Texto original: The psychoacoustic notions of pure sound and noise are central for the composer in her thinking about musical sounds. The sound-noise axis, with its different analogies, provided her with tools for designing musical forms, as in *Lichtbogen*, where Saariaho created a vast and dynamic musical landscape by combining different layers of "pure" and "noisy" sounds and building transitional passages between them. (Tradução Nossa)

Desde sua infância, Kaija teve contato com outros tipos de arte, sendo que primeiramente estudou a pictórica e apenas posteriormente percebeu que o que realmente a intrigava era a música. Sua trajetória e experiências possibilitaram uma forte sensibilidade para o som, de forma a priorizar a cor sonora, e isso é perceptível em suas composições. O timbre é muito evidenciado em suas criações musicais. Outro agente de grande valia em seu pensar composicional, e que não pode ser percebido por meio da análise da partitura, é o gesto, e precisamos discutir a seu respeito quando nos referimos às produções musicais espectrais e, conseqüentemente, de Kaija Saariaho.

### **1.3.2.3. O gesto como elemento composicional**

Mesmo sendo evidente que a *performance* musical esteja completamente ligada ao gesto, o interesse dos musicólogos e intérpretes em estudar sobre esse tema tem sido muito recente. Em uma ação com objetivo de desenvolver uma análise sobre uma peça, dificilmente o gesto é mencionado como elemento integrante na prática analítica. Ele se tornou um objeto de maior destaque no século XX, a partir da interação do homem com equipamentos eletrônicos no tocante ao fazer musical. Nesse sentido, a questão do intérprete como instrumento intermediador<sup>34</sup> entre compositor e ouvinte é um ponto importante a ser abordado aqui, tratando de questões relacionadas tanto ao gesto instrumental quanto ao instrumentista no que concerne o campo da música contemporânea. Seguiremos na direção do avanço das tecnologias eletroeletrônicas e computacionais como elemento catalizador para que fosse dada devida importância a esse tema, trazendo o gesto para um patamar onde merecesse algum destaque. Para um melhor desenvolvimento do texto, será necessário versar alguns diferentes modelos de gestos que fazem parte do modelo composicional da música contemporânea.

#### **1.3.2.3.1. Interlúdio: O desenvolvimento do gesto**

O gesto não chegava a se constituir como um tema de estudo na prática musical até que houve a possibilidade de apreciar uma interpretação de uma obra sem que o *performer* estivesse no mesmo ambiente que o ouvinte. Com o auxílio de um

---

<sup>34</sup> Com a utilização do termo “instrumento mediador” não queremos reduzir o papel do intérprete apenas a uma ponte que liga a composição ao ouvinte. Tão-somente usamos esse termo pois é o intérprete que está entre a música grafada no papel e a música como objeto físico. O intérprete no século XX adquire função de recriador, trabalhando em conjunto com o compositor, capaz de transformar o significado de uma obra e mudar toda a cognição de um discurso.

equipamento capaz de reproduzir uma gravação se torna imaginável a apreciação de uma peça pelo receptor sem contato direto com o *performer* exatamente naquele momento da audição. Na atualidade, permitida pela interferência eletrônica<sup>35</sup>, temos a grande facilidade de contemplar excelentes *performances* na sala de casa. No entanto, o contato musical ainda é mediado pela máquina. Somente através dessa experiência é que o corpo e o gesto se tornam um objeto de estudo com o propósito de entender sua relevância na prática musical. Nesse sentido, o compositor e musicólogo brasileiro, Fernando Iazzetta, sentencia o seguinte:

A falta de estudos musicológicos que considerem os gestos corporais se deve, em parte, ao fato de o corpo nunca ter sido considerado um suporte para a expressão musical. Quando os meios elétricos e eletrônicos de produção e difusão musical eliminaram a presença do músico e seu instrumento, tivemos que mudar a forma como experimentamos a música. [...] A relação simbiótica entre o corpo do *performer* e seu instrumento desempenha um papel especial na compreensão do discurso musical. Por exemplo, um gesto violento produzido pelo músico reforça o efeito de um ataque sonoro repentino, da mesma forma que a expressão corporal de um cantor pode levar a uma articulação de frase mais rica. O background musical e a vivência cotidiana com os objetos que nos cercam ajudam a estabelecer conexões entre os materiais físicos e os tipos de gestos que produzirão sons específicos com esses materiais<sup>36</sup> (IAZZETTA, 2000, p. 18).

Sendo assim, a evolução tecnológica ofereceu recursos para uma melhor acomodação e bem estar do ser humano e, claramente, toda essa transformação influenciou a música em diversos panoramas, desde seu pensar criativo até as inúmeras formas ofertadas para sua audição. O pensamento de Iazzetta segue na direção do gesto como elemento criador, mecanismo este que devolve ao corpo a capacidade de fazer música. O computador é um instrumento muito explorado durante a *performance* nessa orbe dos músicos eletroacústicos e todo o virtuosismo e gesticulações que dantes eram necessárias para se tocar um instrumento musical foram se perdendo. O trabalho do músico poderia se resumir a clicar em apenas uma tecla do computador, para alterar a

---

<sup>35</sup> Isso elevou a uma emancipação do gesto como elemento composicional.

<sup>36</sup> The lack of musicological studies taking body gesture into account is in part due to the fact that the body has never been considered as a support for musical expression. When electric and electronic means of musical production and diffusion eliminated the presence of the musician and his instrument we had to change the way we experience music. [...] The symbiotic relation between the player's body and his instrument plays a special role in the comprehension of the musical discourse. For example, a violent gesture produced by the player reinforces the effect of a sudden sound attack in the same way that the body expression of a singer can lead to a richer phrase articulation. The musical background and the daily experience with the objects that surround us help to establish connections between physical materials and the types of gestures that will produce specific sounds with those materials. Through our experience we can also establish patterns and links between sonic events and the materials that could produce these sounds. (Tradução nossa)

sequência de sons gravados. Desta maneira, ao trazer o gesto novamente ao centro do debate, inicia-se uma nova prática composicional onde esse é o germe e a corporificação da própria obra, e que se dá essencialmente por meio da conversão da movimentação do corpo em resultado sonoro.

Um bom exemplo a ser citado nesse sentido é a *performer* e compositora de música eletrônica interativa Laetitia Sonami. A artista desenvolveu um instrumento denominado *Lady's Glove*: uma luva eletrônica, equipada com uma vasta gama de sensores capazes de rastrear o movimento, por menor que seja. Em seu sítio internet<sup>37</sup>, Laetitia Sonami faz um pequeno traçado histórico relatando o funcionamento da luva e quais elementos a compõem. Explicando seu funcionamento de forma bem sintética, transdutores de efeito *hall* e um ímã criam tensões variadas para uma placa e posteriormente são convertidas em sinais MIDI, possibilitando a criação de *performances* onde a utilização de movimentos possui a capacidade de moldar a música. No decorrer do tempo a luva foi sofrendo algumas alterações, entretanto, sempre na procura pela melhor captação sensorial do movimento e interpretação do gesto, pois sua intenção é provocar no momento da *performance* um ambiente praticamente sonoro e visual.

A música é feita através do movimento, de forma natural, engajado com sensores eletrônicos. O deslocamento causado pelas movimentações das luvas é capaz de realizar expressões dinâmicas ou oferecer uma gama de sonoridade bastante diferenciada, e, desta forma, atrela totalmente a produção sonora à movimentação do gesto. Presenciar uma *performance* segundo sua proposta musical pode provocar mudanças na maneira de concatenar sonoridades e, portanto, no engendramento da forma e do discurso musical. Quando trazemos a ideia do gesto para um instrumento musical, ele adquire a posição de transdutor de energia, partindo do ataque no instrumento (com a energia mecânica inicial) para proporcionar a transformação do movimento em vibrações e energia sonora.

Percebemos que as possibilidades vinculadas aos gestos musicais podem ser diversos e antes de prosseguir a pesquisa no fio condutor encetado até aqui, nos cabe iniciar esse processo de imersão nesse contexto gestual através da decifração de sua terminologia. Ao realizar uma busca no dicionário de língua portuguesa, Aurélio (1999), o vocábulo “gesto” vem seguido do significado de movimentação do corpo, das mãos, braços ou cabeça, voluntariamente ou não, revelando um estado psicológico ou intenção de manifestar algo, deixado como exemplo para maior compreensão o verbo acenar.

---

<sup>37</sup> Disponível no seguinte endereço: [https://sonami.net/?page\\_id=118](https://sonami.net/?page_id=118)

Além disso, pode estar a reboque de uma expressão singular, denotando aparência, aspecto ou fisionomia.

Deslocando essa palavra para o contexto musical, de acordo com Iazzeta (2000), o gesto pode ser entendido como um movimento com finalidades de expressão e que possua em si algum significado. Nesse sentido, o movimento corporal é elaborado através de um repertório de significações pré-estabelecidas em favor da percepção de um fenômeno sonoro. Isso ressalta que o gesto não seria apenas movimento, porém uma atitude com significado especial, sendo um substantivo que acolhe um sentido mais complexo do que uma atividade mecânica. Segundo as palavras desse autor:

O gesto é um movimento expressivo que se torna real por meio de mudanças temporais e espaciais. Ações como girar botões ou empurrar alavancas são correntes no uso da tecnologia atual, mas não podem ser consideradas gestos. Além disso, digitar algumas palavras no teclado de um computador não tem nada a ver com gestos, já que o movimento de pressionar cada tecla não transmite nenhum significado especial. Não importa quem ou o que executou essa ação, nem de que forma foi executada: o resultado é sempre o mesmo. No entanto, a situação é completamente diferente quando um músico toca algo no teclado de um piano: o resultado, ou seja, a performance musical, depende de muitas maneiras diferentes do gesto do músico. Pressionar uma tecla ou deslizar um arco durante uma performance são movimentos que possuem um significado em si mesmos: eles estabelecem como um som será produzido, eles determinam algumas características daquele som, eles estabelecem conexões com eventos sônicos anteriores, e, ao mesmo tempo, eles fornecem um caminho articulatório para sons posteriores. Obviamente, eles são mais do que simples movimentos, são gestos significativos<sup>38</sup> (IAZZETTA, 2000, p. 13).

Apesar da ação de digitação ter sido utilizada como exemplo por Iazzetta (2000) ao citar que este tipo de movimentação não poderia obter significado gestual, ressaltamos que tudo depende da intenção, empregando como exemplo a composição de Leroy Anderson, intitulada *The Typewriter*. É uma peça musical instrumental composta em 1950 e sua execução requer no palco o uso de uma máquina datilográfica (equipamento mecânico, equipado com teclas, empregado para imprimir letras ou símbolos em um papel), muito conhecida como máquina de escrever, que toma para si a figura do papel

---

<sup>38</sup> Gesture is an expressive movement that becomes actual through temporal and spatial changes. Actions such as turning knobs or pushing levers, are current in the use of today's technology, but they cannot be considered gestures. Also, to type a few words in a computer's keyboard has nothing to do with gesture since the movement of pressing each key does not convey any special meaning. It does not matter who or what performed that action, neither in which way it was performed: the result is always the same. However, the situation is completely different when a musician plays something on a piano keyboard: the result, that is, the musical performance, depends in many different ways on the player's gesture. Pressing a key or sliding a bow during a performance are movements that hold a meaning in themselves: they establish how a sound will be produced, they determine some characteristics of that sound, they set up connections with previous sonic events, and, at the same time, they furnish an articulatory path to further sounds. Obviously they are more than simple movements, they are meaningful gestures. (Tradução nossa)

principal na obra. O movimento gestual pensado para a linha solista foi justamente a digitação e a própria máquina de datilografia se torna um instrumento.

Dessa forma, fica evidente que, talvez, o elemento importante nesse quesito é a significação e, por isso, cabe ressaltar que, para a nossa finalidade, apenas nos é interessante a consideração como gesto a ação que possuir algum objetivo musical, que seja significativo no resultado da *performance*, físico ou metaforicamente, pois, ressaltando mais uma vez, o gesto pode ser inserido em objetos puramente musicais ou não musicais, através de eventos ou ações. Como estamos interessados na gestualidade musical, é interessante reforçarmos que em todo o texto a nossa abordagem estará se referindo ao gesto intencional no meio musical, desconsiderando fatores extramusicais.

Sendo assim, delimitando a linha que pretendemos seguir com a pesquisa, desenvolvemos o pensamento que o gesto pode adquirir significado em sua fisicalidade ou de forma mental, usado no momento do processo criativo ou da interpretação. Metaforicamente pode ser aplicado tanto no campo da composição quanto no momento da incorporação dos elementos da obra pelo *performer*. O gesto possui em si a ação que permite iniciar um processo ou responder a um estímulo, porém não possui nenhum tipo de sonoridade por si mesmo. “Sendo o som um fenômeno essencialmente mecânico-acústico, qualquer tipo de gesto necessita de uma interação com um meio elástico para ser transformado em um resultado sonoro” (LIMA, 2012 p. 2).

A diferença básica entre a gestualidade física e imaginária (mental) seria em relação à produção do som como fenômeno. De um lado é possível haver movimentação em simultaneidade com a sonoridade emitida e em outra instância estaria a ideia ou a imagem do som a que o gesto físico se refere. Iazzetta (2000) desenvolve seu artigo defendendo que o gesto mental é incorporado através da vivência e registrado na memória com a finalidade de ser utilizado como modelo no momento composicional, representando uma estrutura sonora particular.

#### **1.3.2.3.2. A visão gestual de Saariaho**

Mesmo que tenhamos realizado uma cisão organizacional entre gesto físico e mental, ambos estão interligados, e podemos afirmar, sobretudo na produção artística de Saariaho. O concatenar de todos os gestos direciona a peça para a manutenção do fluxo sonoro. A obra é desenvolvida gestualmente a começar em sua etapa pré-composicional, ainda na fase que antecede a escrita, e trilha por todo o caminho até o instante no qual

adquire forma sonora, através do *performer* e do ouvinte. O gesto obteria uma função pivô nesse processo musical. Do mesmo modo que a compositora prevê os gestos que desenvolverão a música, e se utiliza de gestos mecânicos para repassá-los ao papel, ou computador, o ouvinte os capta mentalmente e os recriam, através de toda a gestualidade também do *performer*.

Os trabalhos composicionais de Kaija Saariaho experimentaram diversas mutações no transcorrer de sua carreira como compositora e podem ser sistematizados por fases, de acordo com Moisala (2009), sendo que o período que está compreendido entre os anos de 1994 e 1999 é alcunhado como a fase dos gestos. Nos anos subsecutivos a esse período suas peças portam características intensificadoras dos recursos dramáticos e gestuais.

O seu contato com as artes se deu desde muito cedo em sua formação e essa vivência artística com diversas linguagens, inclusive teatro, desenho e eurtmia contribuem para sua forma composicional, ampliando o ponto de vista para um alcance que visa mais elementos artísticos emaranhados aos musicais. Suas conexões com inspirações visuais presumivelmente foram desenvolvidas em virtude de sua formação como estudante de artes visuais. Como assevera Zerbinatti (2015, p. 46), “seus processos criativos e seu pensamento composicional são construídos por estímulos e ideias visuais, táteis, cinéticas (de movimento) e sonoras”.

O emprego do corpo na música e a exploração de sua movimentação não é algo contemporâneo<sup>39</sup> e não apenas de Saariaho. A convergência entre dança e música tem sido iminente em várias culturas desde os tempos remotos, mas podemos usar como exemplo os compositores barrocos, que se baseavam em ritmos de danças para desenvolver suas composições. Há uma virtude que vai além de apenas a utilização de um ritmo comum à época. Envolve uma energia física e espiritual incorporada pelo intérprete durante sua apresentação.

Expomos a dança ao nos referirmos à questão da movimentação e impulsos gestuais. No entanto, podemos estreitar a abordagem e apontar exemplos dentro da própria composição da compositora. Traçamos referências na direção de que suas composições se utilizam de elementos que partem de outras artes. *Verblendungen*, escrita por Saariaho em 1984, para orquestra e fita magnética, por exemplo, foi concebida a

---

<sup>39</sup> Os compositores do século XX vão se utilizar do gesto e o transformam em elemento composicional, diferentemente do emprego gestual praticado em momentos anteriores. O gesto era um objeto e não possuía função de sujeito.

partir da observação de uma pincelada no papel e, por conseguinte, despontou a ideia de compor consoante à representação gráfica que a tinta marcara, onde as linhas eram mais densas (no tocante à música, com mais clímax) e desapareciam gradualmente. Seus sons tomam a proporção de representar a imagem, ou vice-versa.

Se trouxermos para o diálogo a obra *Sept papillons*, elaborada para violoncelo solo, imediatamente nos primeiros compassos pode-se constatar um *tremolo* de mão esquerda, o qual permite que a mão oscile para alcançar notas harmônicas, com movimentos extremos, sem o uso do arco. Há uma indicação de crescendo até o *mezzo piano*. O efeito visual causado ao vislumbrar essa técnica sendo empregada traz a alusão do bater das asas de uma borboleta. Uma movimentação que estreia praticamente estática e ganha proporções maiores conforme a dinâmica se eleva. No entanto, essa não é a única vez que o observador pode perceber a movimentação de uma borboleta. Vários outros momentos esse inseto toma forma com a exploração de trillos, *tremolos* ou bariolagens. O movimento oscilatório se encontra em ambas as mãos do instrumentista em busca, como escreve Zerbinatti (2015), da “metamorfose de um fenômeno natural em uma criação musical” (p. 106). A peça é caracterizada por imensos gestos musicais e instrumentais, por meio de intensa experiência corporal e física. O corpo do intérprete se transforma e revive a própria borboleta, através dos gestos requeridos.

Geralmente a gestualidade do instrumentista, que é desenvolvida em sua obra, é um reflexo do interesse de Saariaho pelo aprendizado da técnica instrumental e pelo contato mais aproximado com os intérpretes, focando na fisicalidade de determinada técnica. Esse é um ponto extramusical que mencionamos no princípio desse estudo, sendo imperiosa a compreensão de como é realizada a composição para que seja admissível o esbarrar com tais informações em sua música. Está intrínseca nela a necessidade de contato com o *performer*, observando a fisicalidade dos intérpretes ao realizar determinada técnica para posteriormente utilizar em suas composições. A cooperação entre intérprete e compositor é um meio pertinente em seu processo composicional e é no decurso desse caminho que ela amplia algumas técnicas dos instrumentos de cordas. (ZERBINATTI, 2015, p. 80). A corporeidade e fisicalidade são componentes que circundam a obra, ponderados no momento da criação da peça. Parafraseando as próprias palavras de Saariaho (2011), é importante para ela imaginar antecipadamente os movimentos físicos que os músicos farão durante a execução de uma peça, ressaltando

que os movimentos corporais são notadamente de grande préstimo, granjeando magnitude nos níveis físico, auditivo e visual na ocasião da *performance*.

Apesar de nos parecer natural ao caminho dissertativo, tecermos considerações a respeito da utilização do gesto em *Sombres Miroirs* e por questões metodológicas, abordaremos esse item um pouco mais à frente, no capítulo 2 desse trabalho.

## 2. ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DE *VENT NOCTURNE*, DE KAIJA SAARIAHO

### 2.1. Considerações iniciais da obra

A peça *Vent Nocturne*, composta por Kaija Saariaho, foi concebida para viola e sons eletrônicos. Como é pertencente à música eletroacústica, mista, ao realizar sua análise, ou desempenhar a *performance*, é inevitável que a idealização musical percorra caminhos que se apartam do sistema da música tradicional, pois os elementos a serem percebidos fogem da estrutura clássico-romântica. De acordo com suas palavras:

Minha música não leva necessariamente à uma progressão em desenvolvimento no mesmo sentido que isto teria em uma música romântica, embora minha música tenha um sentido de direção que é criado com o uso de métodos não-convencionais. As dinâmicas musicais surgem de direções que podem ser ouvidas, de forma que a audiência perceba a direção na qual a música está se movendo (SAARIAHO apud MOISALA, 2009, p. 74).

Metáforas visuais influenciam e impulsionam as composições de Saariaho, trazendo destaque para os timbres e gestos musicais na ocasião da *performance*. O'Callaghan e Eigenfeldt (2010) mencionam que ao analisar uma criação musical que envolve eletroacústica são necessárias metodologias próprias, pois muitos dos parâmetros são da música eletroacústica e não são provenientes da música instrumental. Assim sendo, se torna importante escolher uma metodologia para abarcar esses preceitos e relacioná-los à linguagem do instrumento. Portanto, utilizaremos de uma análise gestual, observando as mutações dos motivos e como eles vão aparecendo posteriormente, no desenvolver da peça.

Metodologicamente, nossa análise é fundamentada sob o modelo da *espectromorfologia* (SMALLEY, 1997), que, a partir das ideias Schaefferianas sobre o objeto sonoro (1966), tenta criar a análise de tais objetos no decorrer do tempo. Nós, no entanto, estamos fazendo essa análise preliminar com terminologias mais próximas da linguagem tradicional, que são compartilhadas pelos músicos de orquestra, para facilitar a apropriação de quem busca os primeiros contatos com a música do século XX e XXI.

Iniciando a análise da obra, chamamos a atenção para o equilíbrio de sonoridades. Como esta peça foi escrita de forma a combinar o som da viola com a parte eletrônica, é importante frisar que mesmo havendo o instrumento solo, há paridade entre ambos os instrumentos, sendo que em muitos momentos essa mistura instrumental se afunila de tal forma que se tornam apenas um fluxo sonoro. Não se trata tão somente da eletrônica

tomar um papel de acompanhante, pois há interação dentro do discurso musical onde o instrumental serve também como elemento da parte eletrônica, e vice-versa. Acreditamos que o diálogo entre esses dois instrumentos também proporciona o desenvolvimento e a evolução gestual na peça.

Dessa forma, uma postura adaptativa e arqueável é exigida na peça. O vento é o elemento inspirador desta composição, utilizado tanto na linha melódica da viola quanto nos ruídos da parte eletrônica. Da mesma maneira que o vento possui instabilidade e não é ouvido sempre constante, igualmente se espera essa flexibilidade rítmica e sonora ao executar o primeiro movimento de *Vent Nocturne*, pois, logo no início, acima do primeiro compasso, é colocada a seguinte frase: *Sempre flessibile, libero*. Com isso, fica claro que há anseio por liberdade, sendo desnecessário que a *performance* siga a notação estrita da partitura. Encontra-se, conseqüentemente, uma exploração de profusos elementos para fomentar a instabilidade sonora, seja pela liberdade temporal das partes rítmicas, exploração de pontos de contatos do arco na corda, ou até mesmo pela simbiose que ocorre entre a viola e os ruídos eletrônicos.

## 2.2. Gestos em *Sombres Miroirs*, primeiro movimento de *Vent Nocturne*

O primeiro movimento de *Vent Nocturne*, *Sombres Miroirs*, é produto de uma mistura de técnicas em busca da representação sonora do vento. Desenvolve-se através de três motivos<sup>40</sup> (primeiro objeto musical da obra), que se metamorfoseiam e se estendem horizontalmente durante a composição da peça. É uma música que combina as sonoridades da viola às dos sons eletrônicos, que se originam e fluem musicalmente através de gestos.

A sonoridade inicial se manifesta quase silenciosamente (se despertando por intermédio de um *tremolo*) concomitante a um ruído produzido no corpo do instrumento, que viabilizará flutuação sonora e evocará, imediatamente no primeiro compasso, o ruído gélido de um vento. Esse *tremolo* exordial transverte-se em linha melódica (sucessão de fusas), que é, por sua vez, exacerbada mediante sua movimentação (aliada ao direcionamento ao *sul ponticello*) e se converte no trinado que contemplamos nos compassos 3 e 4, elemento peculiar que desempenha papel finalizador dos gestos precedentes.

---

<sup>40</sup> Os motivos serão discutidos mais à frente, mas podem ser vistos na **FIGURA 4**.

Dentre os três motivos, o segundo é mais experimentado para o alastrar sonoro da peça (como mostra, por exemplo, a **FIGURA 1** abaixo). Mediante a dilatação da quantidade de compassos a cada vez que se manifesta, e igualmente pela transformação de material, admite ao espectador a imaginação visual das curvas do vento. Sendo assim, as fusas transferem movimentação à composição e agenciam a representação de um estado do vento. Porém, é substancial ter a lucidez de que simbolizar precisamente o som do vento e sua agitação através da notação musical seria praticamente impossível e, portanto, essa foi a aparência musical experimentada pela compositora para grafar suas sensações no que concerne a esse acontecimento natural, manuseando os intervalos entre notas, pontos de contatos, notas harmônicas e etc.

ile, libero ♩ = c.54

The figure displays three staves of musical notation for the piece 'Fusas de Vent Nocturne'. The first staff is in 3/4 time, marked 'mp', and features a triplet of eighth notes. Above it, arrows indicate 'N.' and 'S.P.' with a red bracket labeled '(III)'. The second staff is in 3/4 time, marked 'mp', and features a triplet of eighth notes. Above it, arrows indicate 'S.T.', 'N.', and 'S.T.' with a red bracket. The third staff is in 4/4 time, marked 'mf', and features a triplet of eighth notes. Above it, arrows indicate 'N.', 'S.P.', and 'N.' with red brackets. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**FIGURA 1** - Fusas de *Vent Nocturne*. O primeiro pentagrama se refere ao compasso dois (2), que chamamos de segundo motivo. O pentagrama posterior expõe o compasso seis (6), que denominaremos como segunda aparição do segundo motivo, e o último apresenta os compassos treze (13) e quatorze (14), correspondendo à terceira aparição do mesmo.

Todavia, ainda tem o gesto que foi manipulado como matéria composicional. A idealização de um gesto de vento pode ter diversas significações auditivas e também visuais. Entretanto, é comum pensarmos em algum tipo de onda quando paramos para refletir sobre tal fenômeno. É invisível, mas nos traz sensações que possibilitam o cérebro recriar uma imagem visual, praticamente concreta, de algo absolutamente abstrato. As

curvas irregulares deixadas como rastro pelo caminho o qual o vento passou são percebidas nas arcadas de *Vent Nocturne*. Igualmente, seus desenvolvimentos no curso da obra (que se expandem toda vez que são novamente evocados), levam a uma construção em espiral que também remetem à impossibilidade de uma concepção linear dos sons do vento na natureza.

Na **FIGURA 1**, pode-se constatar algumas sequências de fusas, retiradas e congregadas exatamente na ordem em que se revelam na peça. Ao executá-las, observando a movimentação com o olhar fito na ponta do arco, ou no pulso do *performer*, torna-se conspícuo a trilha sinuosa e assimétrica praticamente desenhada no ar conforme o arco desliza sobre as cordas.

No entanto, qual a importância de reconhecer o gesto do arco delineando algumas curvas? Isso implicaria na *performance*?

Nós acreditamos que deter a consciência de uma movimentação curva nas alternâncias de cordas pode ocasionar em um resultado sonoro mais condizente com a peça. Tomando como parâmetro o compasso treze (13), não é uniforme a quantidade de fusas em cada corda. Em suma, há o risco do arco se assentar por mais tempo em uma corda e perpetrar de forma abrupta a mudança para a próxima corda. O movimento ziguezagueante do arco pode se tornar pontiagudo, resultado oposto aos movimentos circulares.

Em nossas práticas com essa peça procuramos realizar alguns experimentos no que diz respeito à movimentação do arco. O resultado, de acordo com nossa percepção, foi mais satisfatório quando a movimentação do arco se tornou independente, realizando uma movimentação quase regular, desenhando um semicírculo, e as notas se encaixavam na movimentação. É intrigante, pois não é preciso alterar a duração das notas para tal feito.

Adicionado à movimentação do arco, há igualmente o fator gestual inserido na digitação. O primeiro movimento enquadra uma variação gestual relativamente grande que progride por meio dos arpejos. Conforme se intensifica a oscilação das alturas das figuras, são acrescentadas gradualmente notas harmônicas. Elas se interpolam, engendrando saltos com extensões superiores a duas oitavas, conquanto, a digitação se conserva em uma região confortável do instrumento, concebendo o efeito apenas através do peso dos dedos nas cordas. Podemos contemplar, na **FIGURA 2**, um dos trechos da obra onde Saariaho gradativamente acomoda algumas notas harmônicas.

The image displays four staves of musical notation for 'Vent Nocturne'. Each staff contains arpeggiated chords with dynamic markings and performance instructions. The first staff (measures 25-28) features dynamics *mp* and *f*, with markings 'N.' and 'S.P.'. The second staff (measures 27-30) features dynamics *p* and *mf*, with markings 'E.S.P.' and 'S.P.'. The third staff (measures 29-32) features dynamics *f* and *pp*, with markings 'S.P.', 'N.', and 'S.T.'. The fourth staff (measures 33-36) features dynamics *f* and *pp*, with markings 'N.' and 'S.P.'. A circled number '4' and the text 'breathing/ r/hvml 7/A' are located at the bottom right of the fourth staff.

**FIGURA 2** - exemplo da utilização de arpejos em *Vent Nocturne* representando a fluidez do vento, paulatinamente sendo introduzidas notas harmônicas no desenvolvimento do que chamamos de quarta aparição do segundo motivo musical.

Nessa passagem, a inquietude está na exploração timbrística e gestual. Conceber esse ponto de vista implica diretamente no resultado da *performance*. Afirmamos tal argumento, pois, mesmo que existam notas escritas, a atração entre gesto e som está na fluência entre as notas, portando pouco destaque se as alturas sonoras condizem perfeitamente com a grafia musical. O arco da viola desliza sobre as cordas, perpassando, muitas vezes, por todas elas em um movimento cíclico, por meio de um andamento fluído e os dedos se encaixam no mesmo fluxo, permitindo ao ouvinte a imaginação visual e auditiva das curvas do vento. Algumas notas perturbam a clareza e desestabilizam o ritmo métrico e melódico dos arpejos. A ponta do arco desenha no ar uma linha extremamente sinuosa concomitantemente com a sonoridade pouco focada da viola, variando entre sons naturais e sons harmônicos.

Desta forma, o gesto é um dado estrutural nas composições de Saariaho e precisa ser corporificado pelo intérprete ao realizar sua *performance*. Acreditamos ser importante frisar essa questão para corroborar que todos os detalhes e a maneira que é incorporada a gestualidade na forma escrita define o resultado sonoro. O corpo precisa ter a percepção do que a peça quer expressar e fornecer movimentos expressivos que reflitam o que a obra quer comunicar. Nessa perspectiva, obra, corpo e instrumento fazem parte de uma mesma trama.

Kaija Saariaho possui algumas sutilezas em seu processo de escrita que a diferencia dentre os compositores de músicas espectrais e, conseqüentemente, permite que a obra adquira em si pequenos toques de sua personalidade. Vale ressaltar que, de forma geral, nenhuma obra é igual à outra e cada compositor se desenvolve em direção a criar uma identidade escrita, carimbando algum sinal imanente do seu apreender do mundo, por menor que isto seja.

Sendo assim, para finalizar essa parte do trabalho, a questão gestual de Saariaho é pensada desde as primeiras movimentações da compositora em busca do material composicional e nos utilizamos de suas obras para exemplificarmos variadas maneiras da utilização gestual em uma peça, que transita desde a concepção da composição em si até o momento de sua interpretação em uma sala de concerto, adquirindo significado também através da ótica do espectador de uma *performance*. Dentre as inúmeras probabilidades, o gesto impulsiona a ação do criar musical, movimenta a incorporação da obra pelo intérprete e pode ajudar na significação sonora no momento da *performance*.

### **2.3. Inter-relações entre instrumento e eletroacústica**

Como há, na partitura, indicadores numéricos (dentro de círculos) logo abaixo da linha solo da viola indicando onde devem ser disparados cada evento sonoro contendo os ruídos, ressaltamos, mais uma vez, que a eletrônica de *Vent Nocturne* é tocada durante a performance, ao vivo, interagindo com o processo de sons instrumentais. Como escrito pela própria compositora no decorrer da partitura, os ruídos foram desenvolvidos através do som de vento, da viola, de respirações, de alguns acordes modificados e da combinação entre alguns destes mencionados anteriormente (**FIGURA 3**).

1 slow breathing/viola noises

15 (1) breathing/chord 1/ D

20 S.P. breathing

10 transformed viola noises/breathing

15 transformed viola noises/wind

98 transformed viola noise

19 breathing/chord 6/C

FIGURA 3 - indicação dos sons utilizados na composição da parte eletroacústica do primeiro movimento da obra *Vent Nocturne* de Kaija Saariaho.

O que tende a acontecer nessa composição é que os níveis de ruídos contidos na parte gravada da eletroacústica se estendam até a viola. Esse amálgama sonoro influencia a parte instrumental e carrega características que não são utilizadas comumente no instrumento de forma tradicional. Na medida em que se desenvolvem os elementos para as frases posteriores, o fluxo sonoro eletroacústico ganha elevação em seu volume e proporciona alguns picos de ruídos que interagem com toda a agitação e instabilidade causada pela viola na *performance*. Com isso, sugerimos que a parte eletrônica insufla a instrumental a se tornar mais ruidosa, sempre lembrando qual deve ser o timbre buscado ao interpretar essa obra.

Logo na primeira interação entre a viola e a parte eletrônica é possível perceber a influência acima descrita, que perpassa de um instrumento ao outro. Assim, a viola emite uma sonoridade que remete ao vento e, no compasso 10, ouvimos a entrada da parte eletroacústica reforçando o que fora iniciado pela parte instrumental, evocando um ruído semelhante. À vista disso, há um procedimento fraseológico de extensão melódica, metamorfoseado na medida em que se desenvolve em suas três diferentes proposições

(isso explicaremos mais à frente), utilizado para desenvolver essa sonoridade que representa o vento. Ocorre uma espécie de mutação do som que é produzido na viola em busca de uma cor, e aqui nos arriscamos a dizer quase simulativa, antecedendo o som que será produzido posteriormente pela eletroacústica. Para esclarecimento de quais são os três motivos mencionados, ver **FIGURA 4**.

The figure shows three musical motifs for Viola and Electronics. Motivo 1 features a Viola part starting with *ppp* and *mp* dynamics, and an Electronics part starting with *p*. Motivo 2 shows a Viola part with a triplet and an Electronics part. Motivo 3 includes a Viola part with a triplet and a fermata, and an Electronics part. Dynamics like *ppp*, *mp*, *p*, and *S.P.* are indicated throughout.

**FIGURA 4** - Três motivos, ou arquétipos morfológicos, usados para o desenvolvimento do primeiro movimento da obra *Vent Nocturne* de Kaija Saariaho.

Com a entrada da parte eletroacústica, percebemos um entrelaçamento sonoro entre ambas: eletroacústica e instrumental. Como na partitura não está inserida a representação visual dos sons eletrônicos, de forma aproximada de como soaria, através de algum tipo de notação musical, decidimos disponibilizar a imagem feita a partir de um espectrograma gerado com o auxílio do programa EAnalysis<sup>41</sup>. Ele faz a leitura do espectro sonoro: o conjunto de todas as ondas que compõem os sons audíveis pelo ser humano (em linhas de frequência – em hertz – representadas pelo eixo y do gráfico) no decorrer do tempo (representado pelo eixo x do gráfico). Dessa forma, na **FIGURA 5**, podemos visualizar, bem no canto esquerdo inferior, uma linha alaranjada com uma áurea esverdeada e tons de roxo mais acima, que vai diminuindo sua intensidade quase no meio da imagem<sup>42</sup>. A análise de música baseada em som precisa de métodos e ferramentas específicos.

Esse seria o som da viola sendo tocado com o arco, do compasso 6 ao 9, sem a emissão de nenhum tipo de ruído. Na sequência, ele se mistura com o acompanhamento e posteriormente permanece apenas a eletrônica.

<sup>41</sup> Software criado por Pierre Couprie, na França, com o intuito de projetar transcrições e representações de arquivos sonoros mais atuais. Ele combina ferramentas para que seja possível realizar transcrições gráficas, análises profundas do som, além de também ser ferramenta para experimentar representações acústicas de análise espectral ou para extrair descritores de áudio.

<sup>42</sup> Essas cores correspondem à energia das frequências parciais que compõe o espectro. O Laranja, nesse caso, corresponde à maior concentração energética (dada em decibéis), sendo seguido pelo amarelo, verde, azul, e então o espectro de cores arroxeadas, que representam aí uma concentração menor de energia.



**FIGURA 5** - Análise espectral dos compassos 6 à 11, de Vent Nocturne.

Notemos que, com exceção da linha alaranjada inferior, que representa a fundamental do som emitido pela a própria viola, o restante apresenta uma grande similaridade espectral. A gama sonora possui os mesmos tons no decorrer da imagem, como se fosse realmente o mesmo objeto. Há uma diferença de intensidade das cores, por exemplo, dentro do círculo, onde os ruídos da viola são tocados em momento simultâneo com a sequência sonora da parte eletrônica, porém com os mesmos tons.

A mesma percepção é tida ao direcionar o olhar para a terceira seta, onde a imagem representa o local que a eletroacústica está em seu momento solo. Se não pensarmos musicalmente, somente analisando a figura, é transpassada a ideia de que estão sendo trabalhados elementos que compõem o mesmo quadro, com objetos derivados uns dos outros. Desta forma, é perceptível que a combinação entre viola e ruídos da eletroacústica foram concebidos em busca de um fluxo sonoro, intrincando ambos os instrumentos na procura de espectros semelhantes.

Além dessas informações gráficas, a imagem posterior (**FIGURA 6**) possibilita entrever como é feita a linha da viola e mostra o momento que acontece a transição entre o instrumento e a eletroacústica, por meio da notação do número um (1), no terceiro pentagrama, dentro de um círculo, que indica a entrada da primeira sequência da parte eletrônica. Isso se dá no compasso 10 e, nesse momento, a viola já está em seu período de transição para o ruído, decrescendo, cessando alguns instantes depois, porém, antes do acompanhamento eletrônico. Então, mais ou menos no meio da imagem anterior (**FIGURA 5**), evidenciada por um círculo logo abaixo da segunda seta, são percebidos os dois instrumentos - ruído da viola e som eletroacústico - com cores semelhantes, e no final apenas o acompanhamento se mantém, conservando a coloratura sonora anterior.

**Sempre flessibile, libero** ♩ = c.54

The image shows a musical score for Viola and Electronics. The top staff is for Viola and the bottom staff is for Electronics. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamics range from *ppp* to *pp*. Performance instructions include *S.P.*, *N.*, *S.T.*, *poco sfz*, and *slow breathing/viola noises*. A circled '1' is present in measure 10.

**FIGURA 6** - Partitura do primeiro movimento de *Vent Nocturne*, mostrando a linha da viola e da eletroacústica, até o compasso 12.

Embora não sigamos pelo caminho da análise espectral, avaliamos que seria produtivo pincelar esse assunto, justamente para enfatizar que os instrumentos se reforçam em busca de um timbre similar.

#### 2.4. Aspectos formais/estruturais

Na perspectiva estrutural, a *Vent Nocturne* se desenvolve através da dilatação de três motivos (exposto há pouco, mas pode ser lembrado por meio da **FIGURA 4**), e isso devido à utilização extremamente idiossincrática do próprio conceito de motivo. Isso porque, se no início da obra é possível demarcar motivos que possuem cerca de um compasso cada um. Assim como é esperado encontrar em manuais de música tradicional, esse mesmo motivo no seu decurso, transduzido em elemento de um “objeto sonoro”, ou, em termos espectromorfológicos, de um “arquétipo morfológico”, pode tomar dimensões temporais antes inimagináveis em termos motivicos, levando a sintaxe desse tipo de escrita ao limite de sua dissolução em uma concepção tradicional. Essa maleabilidade, ou elasticidade, do motivo proposta na peça se dá graças à concepção de escrita da compositora, que, seguindo as premissas espectrais, é baseada no som. Assim, ao liberar o motivo de suas restrições simbólicas, a compositora pode metamorfoseá-lo muito mais livremente. Esse movimento lento de dilatação, com um início baseado em uma

fraseologia muito próxima metricamente ao repertório clássico-romântico<sup>43</sup> e um desenvolvimento onde essa métrica é totalmente diluída<sup>44</sup>, torna o estudo da peça particularmente interessante, justamente por ofertar subsídios (ou resquícios, sobretudo durante a Parte A desse movimento) de uma linguagem mais palatável, e talvez pivô, para instrumentistas ainda não familiarizados com a linguagem da música contemporânea experimental.

De forma estrutural, podemos encontrar nos cinco compassos iniciais o que designaremos como o primeiro “objeto musical” (e que, em termos tradicionais, corresponderia à primeira semifrase da obra), fruto de uma série de metamorfoses de motivos sonoros que são esculpidos através do uso de técnicas não tradicionais da escrita para a viola.

Sob o enfoque espectromorfológico, reconhecemos três estados diferentes da matéria sonora: um primeiro manuseando o *tremolo*, no compasso 1; um segundo no compasso 2, elaborando a melodia das fusas; e um terceiro, entre os compassos 3 e 5, com o emprego do trinado. Mesmo implementando uma exploração visual desses compassos iniciais, sem o auxílio da audição (analisando o que chamamos de primeiro motivo), pode ser depreendido que o objeto sonoro é direcional e retilíneo. Posteriormente, no segundo motivo, o som é reflexionado através de ondulação e oscilação, metamorfoseando em um movimento convergente, no terceiro motivo. Os três pequenos motivos encarnam, cada um e em conjunto, múltiplos traços de movimentações e isso se torna cíclico no transcorrer da peça.

Esses três motivos iniciais são todo o material que será trabalhado na peça. A partir daí, a compositora, manipulando-os através de metamorfoses dessas matérias sonoras, gera toda a forma musical da peça, representando assim esse caminhar espiralado do vento (falaremos a seguir).

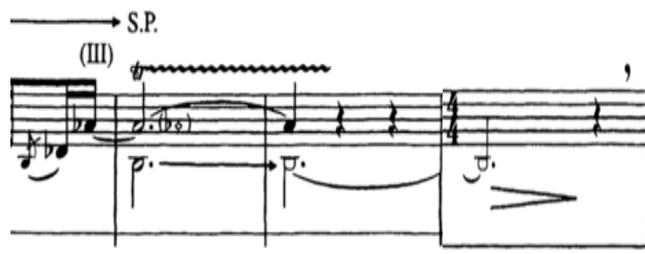
Por se tratar de metamorfoses dos mesmos “motivos”, ou “arquétipos sonoros”, há a reaparição de cada um deles várias vezes no decurso da obra. Ao ser retomado, cada um dos motivos apresenta-se, além de metamorfoseado, igualmente expandido, de forma que, auditivamente, sentimos um movimento em espiral, onde cada volta se dá em um outro

---

<sup>43</sup> A primeira frase da Parte A, por exemplo, é constituída por duas semifrases, a primeira entre os compassos 1 a 5, e a segunda entre os compassos 6 e 11.

<sup>44</sup> A primeira frase da Parte B, por sua vez, tomará uma proporção muito maior, encontrando-se entre os compassos 25 e 42 da partitura (18 compassos).

patamar de significado. Para ilustrar essa ideia, tomemos as metamorfoses apresentadas na primeira página da partitura (Parte A da obra) do terceiro motivo inicial (**FIGURA 7**):



**FIGURA 7** - Motivo 3 inicial (compassos 3-5)

Em sua segunda aparição (**FIGURA 8**):



**FIGURA 8** - Segunda aparição do Motivo 3 (compassos 7-11)

Onde vemos uma metamorfose do motivo que passa de três para cinco compassos e é incrustada uma nova sonoridade com o *glissando* entre as alturas, quase como se fosse uma materialização do fenômeno de ressonância do motivo original, e em sua terceira aparição (**FIGURA 9**):

**FIGURA 9** - Terceira aparição do Motivo 3 (compassos 15-24)

Onde o motivo se expande a dez compassos inserindo novas gestualidades instrumentais com o arpejo entre as cordas sob o trinado.

Durante nossa análise, despenderemos maior tempo na análise desses compassos iniciais. Além de formarem a primeira semifrase musical da peça, é onde a compositora expõe praticamente toda a paleta de sons complexos que serão explorados no desenvolvimento sonoro da música e, por isso, cabe aqui esmiuçar bem os detalhes que percebemos.

A sonoridade que abre a obra se metamorfoseia em dois outros motivos que criam o primeiro objeto musical da peça. De forma mais detalhada, podemos dizer que ela é produto de uma mistura de técnicas: ruído sobre o corpo do instrumento em piano (*p*) decrescendo (representado pela figura branca abaixo da semibreve inicial), aliado a um *tremolo* sobre a nota **Fá#2**<sup>45</sup>, *sul ponticello* em *pianissíssimo* (*ppp*), que se utiliza de um gesto instrumental direcionando o crescendo para um *mezzo piano* (*mp*) até o início do segundo compasso. O primeiro som da obra emerge quase silenciosamente partindo de um *tremolo* que promoverá instabilidade sonora e evocará, logo no primeiro compasso, o ruído gélido de um vento. Esse *tremolo* inicial transforma-se na linha melódica (em fusas), que é, por sua vez, intensificada através de sua movimentação (aliada ao direcionamento ao *sul ponticello*) e se transverte no trinado que vemos nos compassos 3 e 4, elemento característico e recorrente atuando como ponto de chegada dos gestos precedentes.

Neste momento, a variação sonora vai tomando forma em busca da representação do vento. Para tanto, a compositora extrapola os limites de cada técnica do instrumento, o que causa instabilidade e agitação. A sonoridade é diluída no ruído, pois ao mesmo tempo em que se inicia o **Fá#2**, quase inaudível, com o *tremolo*, existe o ruído produzido no tampo da viola, com dinâmica superior à frequência entoada, havendo uma mescla onde esses dois efeitos sonoros são fundidos e formam um só objeto sonoro. Não se sabe ao certo o que é percebido primeiro. Os objetos estão intrincados. Constrói-se o objeto a partir do ruído e do *tremolo*, da qual emerge uma pequena melodia, porém o som se desconstrói novamente quando chega ao trinado. Entrelaçado a isso, a movimentação do ponto de contato tem o poder de focar e desfocar, provocando um chão movediço do ponto de vista sonoro, trazendo à tona uma sensação de mistério e obscuridade.

Direcionando a atenção para o primeiro compasso, nota-se que ele é muito similar ao compasso 12 e na sequência o 69. Nestas três vezes o *tremolo* aparece com um pequeno crescendo, porém com um patamar de diferença entre a vez que é exposta e as

---

<sup>45</sup> Marcaremos as oitavas das notas referenciando o *Dó* central como sendo o **Dó3**.

duas reexposições posteriores desse gesto (**FIGURA 10**). O que tem em comum é que esse motivo, com o crescendo, transmite a sensação de que a frase musical está sendo iniciada ali. Aparecem em lugares específicos, que seriam: no início da obra (compasso 1), mostrando os elementos que serão usados no desenrolar da peça; no início da segunda frase (em uma resposta suspensiva à primeira, no compasso 12), onde os motivos das fusas encabeçam o desenvolvimento de forma arpejada e incidem as transformações incluindo harmônicos a essas figuras, já estabelecendo o que seria o som do vento; e na ocorrência da Parte C da obra (no compasso 69), que apresenta uma mudança de caráter significativa, solicitando mais energia física do *performer* por demandar mais acentuações e com as fusas sendo trabalhadas majoritariamente de forma não arpejadas. Aqui há uma variação maior dos motivos.

The image displays three musical staves for Viola and Electronics. The top staff, labeled 'Viola' and 'Electronics', shows measures 1 to 12. It is marked 'Sempre flessibile, libero' with a tempo of  $\text{♩} = c.54$ . Dynamics range from *ppp* to *mp*. Above the staff, annotations include 'S.P.' (Sul Ponticello) and 'N.' (Nasale). The middle staff shows measures 13 to 18, with dynamics from *pp* to *mf*. Annotations include 'S.T.' (Sordina) and 'N.'. The bottom staff shows measures 70 to 75, marked 'Molto energico' with a dynamic of *f*. It includes a circled number '9' labeled 'viola noise' and a circled number '10' labeled 'transformed viola noises/breathing'. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

**FIGURA 10** - Utilizações do motivo 1 na peça - *tremolo* crescendo.

O *tremolo* é o elemento seminal através do qual se desenrola toda a peça. Isso porque, sonoramente, a compositora o transforma nos outros dois motivos a fim de trazer a movimentação e a instabilidade necessárias para representar as curvas do vento. Em outros termos, há uma espécie de mutação, onde um sussurro, produzido pelo *tremolo* em *sul ponticello* se transforma em fusas e posteriormente se torna um trinado de harmônico, no compasso 3. Esses três “motivos” não são, dessa forma, nada além do que a

metamorfose sonora desse elemento sonoro seminal inicial, que, através da mutação impelida às fusas, desdobra-se no primeiro objeto sonoro da obra (ou primeira semifrase).

Vale ressaltar que a viola chega a concluir sua sequência exploratória de ruídos para que, só então, o acompanhamento eletrônico emerja. Funciona exatamente como um diálogo, onde até o compasso 69 esse será o padrão, com os ruídos da parte eletrônica respondendo ao que a viola propôs anteriormente. No compasso 69 isso é alterado e em vários momentos a viola e a eletrônica são tocados simultaneamente, um reforçando o outro. É exatamente nesse momento que se chega ao ápice da peça, com dinâmicas que atingem um *fortissíssimo* (*fff*) e uma exploração mais abrangente e insistente de acentos, trilos, cordas duplas, harmônicos, pontos de contato, além da presença de um grande número de alterações dinâmicas.

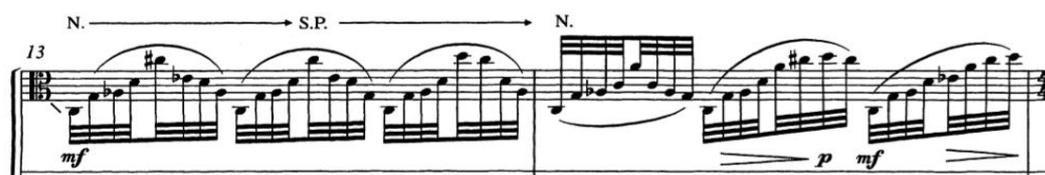
Retomando ao tema do segundo motivo – das fusas –, são elas que são mais consequentemente transformadas e que guiam, em grande parte, a dramaturgia musical. Quando aparecem pela primeira vez, dentro do compasso 2, dividem espaço com o *tremolo* e outras figuras. Em seguida, quando se manifestam novamente, preenchem quase todo o compasso 6 e cada vez que despontam tomam proporções maiores. A próxima aparição do motivo das fusas se estende por dois compassos e posteriormente por onze. Entretanto, essas não são as únicas vezes que esse motivo é desenvolvido, sendo que no decorrer da peça sua magnitude chega a preencher uma página inteira. Mas usaremos apenas estes compassos mencionados como exemplo, para não tomar muito espaço do texto com representações ilustrativas. A fim de visualizar esse desenvolvimento, ver **FIGURA 11**, logo na sequência desse texto.



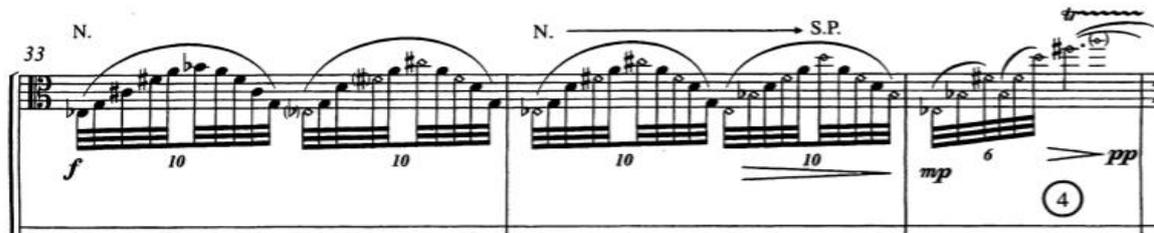
Compasso 2



Compasso 6



Compassos 13 e 14



Compassos 25 ao 35

breathing/  
chord 2/A

FIGURA 11 - Desenvolvimento progressivo que acontece com as fusas, ampliando sua extensão a cada vez que aparece na música.

Neste caso, como os motivos são desenvolvidos de forma a serem ampliados em sua dimensão melódica, se torna muito difícil identificar exatamente onde é a pergunta ou a resposta em termos fraseológicos. Está tudo muito intrincado, mesmo que haja vírgulas para separar uma seção de outra. Cria-se tensão, levando-a sempre que possível para um patamar mais alto, com mais frequências, e isso dificulta a percepção da resposta. Concebendo que se procura uma representação musical do vento, essas suspensões trazem essa ideia, sem ter um momento certo para repouso, sendo inconstante. Se olharmos para o compasso 11 (ver **FIGURA 8**), o material composicional é dissolvido, mas ainda há tensão. Se a frase não desenvolve uma curva que exija a sensação de repouso, o ouvido percebe continuamente o mesmo tipo de tensão, ainda que haja dissipação das notas no movimento horizontal. Então, vamos entender que as vírgulas posicionadas no decorrer da obra sejam para o fechamento de uma ideia, mesmo que a finalização das frases seja de forma suspensiva, sem uma conclusão afirmativa.

Torna-se importante usar mais tempo para falar do segundo motivo, já que é a partir dele que se amplia a peça, por meio do prolongamento da quantidade de compassos e igualmente pela transformação de material. Essas figuras rápidas que trazem movimentação à composição e acabam por representar o vento.

Se nos primeiros 5 compassos da obra, através a apresentação da matéria em movimento, a compositora cria a gestualidade do vento (mostrando os 3 motivos e inserindo o ouvinte dentro dessa paisagem musical), no decorrer da peça acontece o destrinchar dos elementos apresentados nos primeiros compassos. Concernindo o motivo 2 de forma particular, podemos ver que Saariaho utiliza-se de uma repetição não linear, explorando outras regiões do instrumento através de harmônicos que são introduzidos entre as notas reais.

Na **FIGURA 12** é possível entender como os harmônicos aparecem mesclados às fusas, representados pelos losangos brancos. Estas notas soam muito mais agudas do que estão sendo representadas graficamente, atraindo para a frase uma mutação entre sons graves-médios e sons agudos, além da adição dos pontos de contato. Todavia, pela maneira que foi escrita, essa transição é feita de uma forma não complexa em termos técnicos, pois se desenvolve dentro da mesma posição de mão esquerda.

The musical score for Figure 12 is written for a string instrument in 4/4 time. It begins at measure 33. The first two measures feature a forte (*f*) dynamic with ten-measure arpeggiated chords, each marked with a '10' and a 'N.' above. The next two measures continue with similar arpeggiated chords, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a '10' below, with 'N.' above the first and 'S.P.' above the second. The final measure shows a six-measure arpeggiated chord marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and a '6' below, with 'N.' above. A circled number '4' is present below the staff, and the instruction 'breathing/chord 2/A' is written at the bottom right.

**FIGURA 12** - Arpejos intercalados com notas harmônicas e mudança de ponto de contato para levar o som à uma paisagem sonora mais aguda.

Em seguida a essa passagem, a compositora também explora pela primeira vez as notas na região mais aguda do instrumento, pois anteriormente os sons agudos apenas foram experimentados através de harmônicos ou da alteração do ponto de contato do arco para o *sul ponticello*. Note-se, por meio da **FIGURA 13**, a maneira que Saariaho apresenta essas notas agudas, com uma coloratura sonora bem transparente, graças à dinâmica e ao arco *flautando*, escorregando para a região do *sul tasto*. Com essa nova forma de escrita, faz-se uma mudança timbrística, como se buscasse uma aproximação da matéria, onde algo mais diluído começa a ser concretizado.

The musical score for Figure 13 is written for a string instrument in 3/4 time. The first measure is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and the instruction 'flautando' above. It contains a six-measure arpeggiated chord marked with a '6' below. The second measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a three-measure arpeggiated chord marked with a '3' below. The third measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a six-measure arpeggiated chord marked with a '6' below. The fourth measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a six-measure arpeggiated chord marked with a '6' below. The instruction 'S.T.' is written above the first two measures, and 'N.' is written above the last two measures.

**FIGURA 13** - Primeira vez que são escritas notas agudas.

Ao invés do som dos harmônicos, Kaija escreve a melodia na região aguda, criando uma ponte para algo que é mais material. Todavia, ainda possui uma penumbra no som, sem fixar a ideia de nota totalmente presente. Nesta segunda parte, Saariaho já solidifica a melodia do vento e, sempre que busca um relaxamento melódico, descansa em notas longas, através de trilos com harmônicos.

Na terceira parte da peça, a partir do compasso 69, há uma exploração maior de elementos composicionais. Empregam-se algumas técnicas e notações que dantes não tinham sido utilizadas, como é o caso dos acentos, uso de cordas duplas com frequência, aproveitamento maior de algumas mudanças de andamento e também dinâmicas. Podemos pensar esse ponto da música, poeticamente, como sendo um momento de

tempestade, com alta tensão e acentuações que são importantes para ampliar ainda mais o motivo das fusas.

A compositora usa basicamente duas novas informações para trazer ao ouvido a sensação de assimetria: reforço dos ritmos com os acentos e com as cordas duplas. Alguns exemplos podem ser observados, através da **FIGURA 14**, de como Saariaho trabalha com esses novos elementos.

Não se tratam de ritmos complexos ou algo que tecnicamente apresente muita dificuldade, mas isso se torna importante porque foge do padrão que era apresentado anteriormente. Entre os compassos 51 e 53 pode ser observado um pouco dessa instabilidade, alterando as ligaduras de forma que não contenha sempre a mesma quantidade de fusas em cada arcada – de forma geral, cada ligadura se refere a um arco – mas isso se dá de forma sutil, sem acentuações. Somente na terceira parte que esse elemento se torna essencial, sendo representado em vários compassos, de formas diferentes.

The figure displays three segments of a musical score for Viola, illustrating specific compositional techniques:

- Top Left (Measures 70-75):** Labeled **Molto energico**. It features a **V** (Viola) part with a dynamic marking of **f**. The notation includes complex rhythmic patterns with frequent double beams (cordas duplas) and various accents.
- Top Right (Measures 76-81):** Labeled **N.** (Nasale) and **S.P.** (Soprano Part). It shows a dynamic marking of **fff** and includes a **tr** (trill) marking. The notation features complex rhythmic patterns with frequent double beams and various accents.
- Bottom Left (Measures 76-81):** Labeled **A tempo** and **Poco furioso**. It features a dynamic marking of **f** and includes a **tr** marking. The notation shows complex rhythmic patterns with frequent double beams and various accents.
- Bottom Right (Measures 82-87):** Labeled **A tempo** and **Sempre energico**. It features a dynamic marking of **f** and includes a **tr** marking. The notation shows complex rhythmic patterns with frequent double beams and various accents.

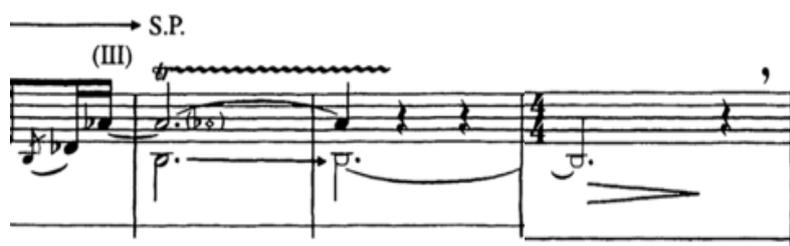
Additional markings include **viola noises/breathing** and **tr** (trill) throughout the score.

**FIGURA 14** - Exploração de acentuações, assimetria nas ligaduras, cordas duplas com mais frequência e diferenças dinâmicas.

É possível ver com clareza que nesse momento não há regularidade nos acentos, ou nas ligaduras, trazendo ao ouvinte imprecisão rítmica e desestabilidade sonora. *Apoggiaturas* também são incorporadas, aumentando a quantidade de figuras regulares que cabem dentro de um determinado tempo. Tudo isso é para dar flexibilidade musical e desenvolver um fluxo de energia.

Por fim chegamos ao terceiro motivo, que é usado para dissolver a ideia musical. Quando se deseja amenizar a tensão são usadas essas notas longas, muitas vezes com alterações de ponto de contato, o que amplia a sensação de movimento e lega uma alteração timbrística para a peça.

Recordemos que o terceiro motivo, entre os compassos 3 e 5, é constituído por uma nota longa, com trinado em simultaneidade com um ruído. Não há indicação precisa de como executar esse ruído, pois, em uma bula nas páginas iniciais, é indicado que ele pode ser projetado de qualquer maneira conveniente, contudo que seja com o instrumento. A compositora não define a forma que esse ruído precisa ser tocado e deixa isso a cargo do intérprete. Pode-se bater os dedos da mão esquerda sobre as cordas ou no corpo do instrumento; ou, com o próprio arco, encostá-lo em alguma parte para emitir ruído (lembrando que um trinado está sendo executado no mesmo momento); pode-se usar outra parte do corpo do intérprete tocando no instrumento para produzir o ruído, etc. Enfim, cabe ao *performer* descobrir a melhor forma de reproduzir essa sonoridade determinada na partitura. Acompanhe o que dizemos aqui através da **FIGURA 15**, onde é possível ler o trinado, bem no início do compasso, na linha superior da viola, em simultaneidade com uma mínima pontuada, junto a uma seta para a direita, orientando que é necessária uma transição para o ruído, (sinalizada por essa nota branca de maior dimensão).

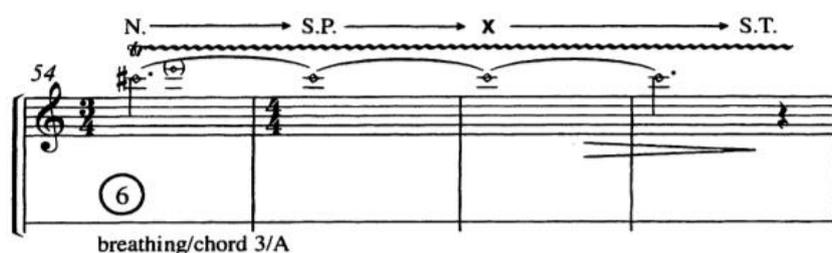


**FIGURA 15** - terceiro motivo, com trinado, sul ponticello, em simultaneidade com a emissão do ruído.

Sem entrar no mérito de como será executada essa parte, apenas evidenciamos que esse motivo aparecerá explorando mais de uma técnica no decorrer da obra, seja ela

trinado com ruído, trinado em uma corda e outra nota lisa, trinado de harmônicos com alteração de ponto de contato e trinado ligado com *tremolo*.

Em relação à mudança de ponto de contato neste motivo, a **FIGURA 16** mostra bem como essa exploração se dá. No início, o arco em *ponto de contato* natural para o instrumento, transitando para o *sul ponticello*, escorregando para trás do cavalete onde está sinalizado com um “x” e finalmente seguindo em direção ao *sul tasto* (o ponto de contato mais afastado do cavalete). Essa procura por uma sonoridade precisa e complexa é constante em *Sombres Miroirs* e mesmo que a compositora use esse motivo para amenizar a tensão sonora adquirida anteriormente, nestes momentos ainda há exploração por novos timbres.



**FIGURA 16** - Mudança constante de pontos de contatos em um momento de finalização. O x, no caso, indica que o arco deve ser tocado exatamente sobre o cavalete.

Para finalizar, mostraremos os três últimos compassos da peça. Seguem o mesmo padrão mencionado acima, com essa ideia de apaziguar a movimentação das notas que vinham anteriormente, mas o interessante aqui é que Saariaho faz exatamente o contrário do início da obra. Devemos nos recordar que tudo se iniciou com um *tremolo*, em *sul ponticello*, além de um *crescendo* e, ao encerrar este movimento da peça, o que acontece é justamente o oposto. Veja a comparação do primeiro compasso com os últimos na **FIGURA 17**.

The image shows a musical score for Viola and Electronics. The Viola part consists of two measures. The first measure is marked 'S.P.' and 'ppp' (pianissimo), with a tremolo symbol over the notes. The second measure is marked 'S.P.' and 'mp' (mezzo-piano), with a sustained note. The Electronics part also consists of two measures. The first measure is marked 'p' (piano) and the second measure is marked 'S.P.' and 'mp'. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

FIGURA 17 - Comparação entre o primeiro e último compasso, com informações muito similares.

Dessa forma, o que difere do primeiro compasso é que não são tocadas duas notas simultâneas, pois o *tremolo* vai se transformar no ruído, em decrescendo.

Não sendo possível demonstrar todas as variações motivicas contidas na obra de Saariaho em razão da extensão do trabalho, ainda assim procuramos trazer para essa dissertação as mutações mais significativas e compará-las com os três motivos iniciais. Mostrar que o desenvolvimento das frases se desenvolve diferentemente da maneira clássica de composição, pois a compositora lida com metamorfose da matéria para a construção sonora do primeiro movimento de *Vent Nocturne*.

Para lidar com peças mistas se torna importante esse tipo de análise, procurando entender como se desenvolve o fluxo de energia, quais são os motivos e como é formada a música para trazer melhor qualidade à interpretação, sabendo exatamente o que fazer, e não apenas copiar outras performances da mesma obra.

#### 2.4.1. As frases em *Sombres Miroirs*

Tradicionalmente, a construção de frases, tendo suas origens na retórica<sup>46</sup>, traz intrinsecamente em si a ideia de perguntas e respostas a fim de tecer o texto musical, materializadas através de regimes de graus entre tensões e relaxamentos. Saariaho, entretanto, ao transgredir a ideia de motivo, que segue se dilatando através de suas reexposições, quebra igualmente com a métrica e as relações frasais harmônicas tradicionais concernindo a forma musical, ultrapassando assim as funções de pergunta ou

<sup>46</sup> Esse conteúdo pode ser melhor entendido no trabalho sobre fraseologia, de Nicolas Meùs (1991).

resposta frasal e conseguindo criar um movimento perpétuo através de suas suspensões harmônicas e dilatações temporais melódicas e texturais.

Como a divisão das seções de sua peça não possui regularidade frasal (quantidade de compassos) e suas identificações nem sempre são claras, através do enfoque fraseológico, desenvolvemos de maneira prática e ilustrativa, como está emaranhado a utilização do desenvolvimento dos motivos com a organização das frases (**FIGURA 18**). Acreditamos que esse esquema contribua para um melhor entendimento de *Sombres Miroirs* e, conseqüentemente, coopere para uma interpretação mais condizente com a linguagem da obra.

Separamos os 24 compassos iniciais e os classificamos como primeira parte. Nela, adicionamos cores, destacando os diferentes motivos e suas reaparições no decorrer da composição. Dentre as cores estabelecidas, o primeiro motivo recebeu um tom de vermelho, o segundo de verde e o terceiro de azul. O terceiro motivo é o que mais se desenvolve nesse trecho inicial da peça e pode ser visto que, a partir da anacruse do compasso 7, Saariaho leva aos limites a ideia de motivo, partindo de um trinado que se expande e distende as notas seguintes, até o final da segunda semifrase, no compasso 11<sup>47</sup> e temos a impressão que toda a segunda semifrase é uma variação do trinado, escrito com diferentes alturas.

A segunda frase, do compasso 12 ao 24, como pode ser conferido ainda na **FIGURA 18**, despertada com a reaparição do primeiro motivo, alonga de forma sutil o segundo motivo e, novamente, como na primeira frase, desenvolve por uma quantidade maior de compassos o terceiro motivo. No entanto, dessa vez apenas o trinado é explorado, disputando o arco com arpejos em outras cordas, levando ao limite a ideia de semifrase. Como na primordial circunstância, o terceiro motivo introduz uma segunda semifrase e é proporcionalmente, em número de compassos, maior que os dois primeiros.

---

<sup>47</sup> Em termos frasais, o compasso 11 (onze) é o limite da primeira frase, dividida em duas semifrases. Com um arco vermelho indicamos o início e fim da primeira semifrase (do compasso 1 ao 5) e a cissura (vírgula) posicionada pela própria compositora no compasso 11 demarca a terminação da primeira frase.

2a

for Garth

# VENT NOCTURNE

Kaija Saariaho

1ª parte: 24 compassos

## I. Sombres miroirs

1F  
1SF **Sempre flessibile, libero** ♩ = c.54

Viola  
Electronics

5 2SF S.T. N. S.T. N.

8 S.P. N. S.P. 2F 1SF S.T.

*poco sfz mp* *mf* *p* *pp*

levando aos limites a ideia de motivo... (1)

slow breathing/viola noises

13 N. S.P. N.

2SF **Dolce** N.

15 (1) *pp* *mf* *pp*

(2) levando aos limites a ideia da resposta de semi-frase...  
breathing/chord I/D

(continue the same trill)  
20 S.P. *mp* *pp*

(3)  
breathing

© Copyright 2007 Chester Music Ltd.

**FIGURA 18** - Primeira página de *Sombres Miroirs*, anotada as frases, motivos e a rerepresentação e dilatação destes.

No que tange a segunda parte, esta experimenta maior dilatação do material composicional, se contraposta à primeira parte. A entabular pela quantidade de compassos, pois na parte 2 (dois) há 44 deles. No entanto, o motivo manipulado com maior intensidade nessa ocasião é o segundo, como pode ser observado na **FIGURA 19**.

PARTE 2

2 , Primeira frase

Primeira semi-frase

reparação do

motivo 2

25 : N. → S.P.

27 E.S.P. → S.P.

29 S.P. → N.

reparação do motivo 3

N. → S.T.

33 N. → S.P.

reparação do motivo 3

4

36 (continue the same trill)

breathing/ chord 2/A

5

42 Segunda frase

Primeira semifrase

S.T. → N.

reparação do motivo 2

N. —————> S.P.  
(I, II, III)

45 *mp*

S.P. —————> N.

48 (III, IV) (IV)

reparação do  
motivo 3

(II) (II)

51 *f* *mp*

N. —————> S.P. —————> X —————> S.T. N. N. —

54 *mf* 6 7

breathing/chord 3/A breathing/chord 4/A

S.T. N. 6 N. —————> S.P. —————> S.T.

60 *p* 6 8

breathing/chord 5/D

4

Nova variação do motivo 3

FIGURA 19 - Parte 2 de *Sombres Miroirs*, do compasso 25 ao 68.

Como pode ser testificado, em toda a segunda parte não há nenhuma menção do primeiro motivo. Saariaho desenvolve toda a seção manuseando a dilatação do segundo e do terceiro motivo. Outra observação evidente, mas esta se refere à nossa análise, repercute no orbe das marcações, pois a partitura apresenta um aspecto muito mais limpo, com menos informações. Na verdade, priorizamos por adotar tal atitude em virtude do próprio desenvolver de *Sombres Miroirs*, uma vez que os motivos são prolongados por mais compassos e manter os círculos que evidenciavam cada material composicional se torna incoerente. Por essa razão marcamos onde reaparecem os motivos ou a localidade de suas alterações.

À vista disso, a fraseologia na segunda parte foi constituída no íntimo da seguinte conjuntura: A primeira frase incorpora os compassos 25 ao 42, com duas semifrases embutidas (a primeira dos compassos 25 ao 32 e do 33 ao 42 a segunda) e a segunda frase do compasso 43 ao 68 (dos compassos 43 ao 57 a primeira frase e a segunda frase do 58 ao 68)<sup>48</sup> (FIGURA 19).

A terceira parte congrega 31 compassos, no âmbito do 69 ao 99. Nesse trecho a compositora abusa da intercalação entre os motivos, além de incorporar novos elementos, que são os trinados, ligaduras (ambos com alterações mais bruscas e irregulares), cordas duplas e acentuações mais frequentes (FIGURA 20). A primeira frase se estende do compasso 69 ao 81, se utilizando de todos os motivos (do primeiro ao terceiro) em seu desenvolvimento, também adotando duas semifrases, como nas vezes anteriores. A segunda frase, que inicia no compasso 82 e se desenrola até o 99. Nela nós não identificamos semifrase, fugindo um pouco do padrão adotado até o momento. No

<sup>48</sup> A segunda frase incorpora, basicamente, o desenvolvimento do terceiro motivo, apresentado por 3 vezes até que se a linha melódica se conclua.

entanto, há intercalação entre os motivos 2 e 3, e rememora a ideia inicial, com a clássica conclusão através do terceiro motivo.

4

65

*mf*

(continue the same trill)

*pp*

9

viola noise

PARTE 3

Primeira frase

Primeira semi-frase

reparação do motivo 1

Primeira aparição dos motivos 2 e 3

70

*f*

reparação do motivo 1

reparação dos motivos 2 e 3

10

transformed viola noises/breathing

73

6

6

S.P. → S.T. N.

*pp*

*f*

11

transformed viola noises/breathing

Segunda semi-frase

reparação do motivo 2/3

A tempo Poco furioso

76

S.P. → S.T. N.

*p*

*f*

12

transformed viola noises/breathing

reparação do motivo 1

reparação do motivo 2/3

79

N. → S.P.

*fff*

poco rit.

S.P. —

Reparação do motivo 3

13

transformed viola noises/breathing

Segunda frase

A tempo *Reparição do Motivo 2*  
Sempre energético

82

84

N. → S.P.

fff

(14)

transformed viola noises/breathing

86

*Reparição do Motivo 2/3*

89

S.P. → N.

mf

(15)

transformed viola noises/wind

92

N. → S.P.

fff

(16)

transformed viola noises/wind

95

*poco a poco più flautando*

S.P. → N.

(II)

mp

98

*Terceiro motivo*

pp

(17)

transformed viola noise

FIGURA 20 - Parte 3 de *Sombres Miroirs*, abrangendo desde o compasso 69 ao 99.

Na última parte, toda a seção está contida entre os compassos 100 e 115, no entanto, identificamos a terceira frase, subdividida em uma semifrase e uma *coda*, que se conectam entre si (FIGURA 21).

5a

Terceira frase

SF  
S.T.

98

pp

17

transformed viola noise

mp 3

Introdução ao desenvolvimento do segundo motivo

102

Motivo 2

N.

N.

S.P. (I, II, III)

(III)

105

E.S.P. → S.P. (IV)

S.P. → N.

Motivo 3

Terminação de uma semifrase e transição para a CODA

N. → S.P. (continue the same trill)

18

transformed viola noise/breathing

Término da reparação do motivo 3

CODA Motivo 2

110

N.

3

12

12

12

19

breathing/chord 6/C

repeat ad libitum

N.

E.S.P.

12

N.

S.T.

S.P.

112

ppp

Terceiro motivo e primeiro motivo, juntos na conclusão.

FIGURA 21 - Última frase de *Sombres Miroirs*, dos compassos 100 ao 115.

Por meio de figuras com frequências agudas, Saariaho incita o desenvolvimento do

segundo motivo, também na mesma tessitura, e deslança até o compasso 107, onde é inserido um trinado, anunciando a conclusão da semifrase. Entretanto, ao mesmo tempo em que o *trilo* expõe a sensação de terminação, dentro de si emerge a anunciação de uma *Coda*, no momento em que cessa o trinado e as cordas duplas convergem para o *Dó2*. A partir desse instante, uma sequência de notas repetidas transfere para a peça uma calmaria que preanuncia o fim. Logo, confirmando o que fora exposto, o terceiro motivo consoma as movimentações anteriores, transmutando sua energia para um *tremolo* (primeiro motivo), que agrega consigo um ruído. Desta forma, o primeiro movimento encerra seu ciclo com a mesma sonoridade inicial.

#### 2.4.2. Análise harmônica de *Sombres Miroirs*

Durante nossas análises, procuramos compreender a constituição harmônica escolhida por Saariaho no desenvolvimento de *Sombres Miroirs*. Nossa primeira hipótese, baseada na escuta da obra, foi que a compositora, assim como um grande número de obras espectrais, tivesse baseado seu complexo harmônico a partir do cálculo de parciais de uma dada série harmônica. Isso porque a sobreposição dessas alturas auxilia na percepção fusionada de sonoridades, constituindo mais a percepção de timbres do que de acordes. No entanto, a disposição das alturas, sobretudo na região grave do espectro, não condizia com uma utilização espectral dessas, pois, para que isso acontecesse, seria necessário haver um maior espaçamento entre as primeiras parciais e um menor espaçamento nas parciais superiores, de acordo com a constituição natural da série harmônica tal qual ela se apresenta na natureza.

Passamos, então, para uma segunda hipótese: a de que Saariaho estivesse se utilizando apenas dos harmônicos superiores de algum espectro (ou série) harmônica. No entanto, ao investigarmos cada compasso da obra e anotar a ordem em que as alturas apareciam, notamos que as constantes modificações semitonais das notas não condiziam a um pensamento frequencial da harmonia (onde cada altura – ou frequência – representa determinado parcial do espectro total, que, portanto, não é modificável).

Foi alicerçado na anotação sistemática dessas variações semitonais das alturas ao longo da obra que conseguimos perceber, a partir da constância e prevalência dessas, que Saariaho utiliza-se, na verdade, de uma escala espelhada, ou simétrica, formada por dois tetracordes idênticos (com distâncias de semitom, 1 ½ tom, semitom) inspirada nos modos gregos, como pode ser visto na **FIGURA 22**.



**FIGURA 22** - Escala utilizada por Saariaho durante a composição de *Sombres Miroirs*.

Em outras palavras, no nosso exemplo, a distância entre o **Ré3** e o **Mib3** é de 1 (um) semitom e do **Mib3** para o **Fá#3** são de 3 (três) semitons. Após a sequência de quatro notas (concluindo o tetracorde), existe um intervalo de 2 (dois) semitons para completar o encadeamento intervalar, que é espelhado, a partir de um tom central.

Tal composição tetracordal, com a mesma estrutura intervalar, aproxima com muita intensidade do modo quatro de transposições limitadas, também conhecido como “*Tcherepnin Octatonic mode I*”, ou “Scale 3315, de Olivier Messiaen<sup>49</sup> (**FIGURA 23**).

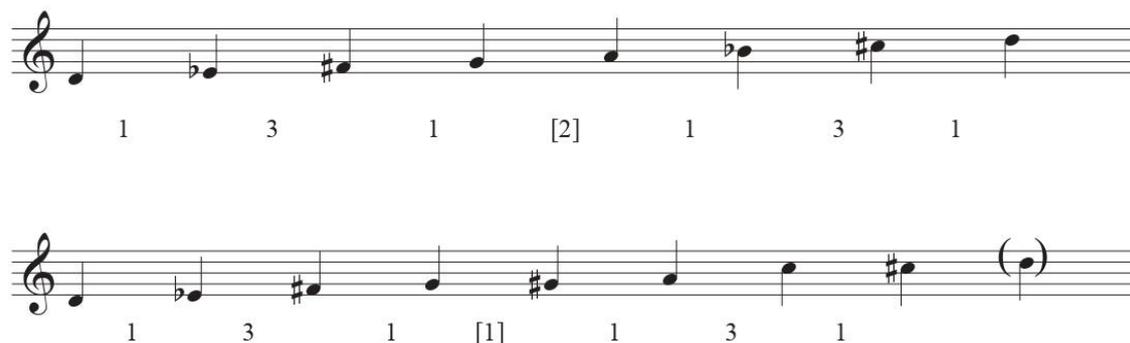


**FIGURA 23** - *Tcherepnin Octatonic mode I*, de Olivier Messiaen.

É possível perceber que ambas as escalas, tanto a de Saariaho quanto a de Messiaen, possuem a mesma estrutura intervalar, com uma pequena diferença no reposicionamento do segundo tetracorde, pois, no *Tcherepnin Octatonic mode I*, apenas um semitom separa as duas sequências. As desigualdades foram demarcadas entre colchetes, como pode ser constatado por meio da **FIGURA 24**. A diferença intervalar entre os tetracordes finalizam por distanciar as duas escalas, formando uma escala octatônica (ou de oito notas) no caso da segunda transposição do modo quatro de transposições limitadas de Messiaen, e uma escala heptatônica, na circunstância de Saariaho<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Para melhor entendimento, ler *The technique of my musical language* (1944), escrito por Olivier Messiaen, sobretudo o capítulo XVI.

<sup>50</sup> Importante frisar: mesmo que tenhamos identificado um padrão na escrita de Saariaho, baseado em um modo, isso não inviabiliza a compreensão de sua música guiado através de um viés espectral.



**FIGURA 24** - Comparação entre as escalas de Saariaho e de Messiaen.

Através dela, como podemos ver pela análise apresentada na **FIGURA 25** (realizada em colaboração com a professora doutora Tatiana Catanzaro), são geradas séries defectivas, onde encontramos alterações passageiras de algumas alturas (representadas abaixo dentro de retângulos), que, sonoramente, permite a modelagem composicional do efeito espiral (sonoridades que retornam, mas não de forma idêntica) na obra.

*Análise Harmônica de Sombres Miroirs*

comp. 1-18 (PARTE 1)

comp. 19-24

comp. 25-42 (PARTE 2)

comp. 43-44

comp. 45-49

comp. 50

Musical notation for comp. 50, showing a piano accompaniment with two boxed chords in the right hand.

comp. 51-69

Musical notation for comp. 51-69, showing a piano accompaniment with a melodic line in the right hand.

comp. 70-72 (PARTE 3)

*spoggiatura*

Musical notation for comp. 70-72 (PARTE 3), including the instruction *spoggiatura* and two boxed chords in the right hand.

comp. 73-74

Musical notation for comp. 73-74, showing a piano accompaniment with one boxed chord in the right hand.

comp. 75-79

Musical notation for comp. 75-79, showing a piano accompaniment with two boxed chords in the right hand.

comp. 80-81

Musical notation for comp. 80-81, showing a piano accompaniment with one boxed chord in the right hand.

82

Musical notation for comp. 82, showing a piano accompaniment with three boxed chords in the right hand.

comp. 100-103

Musical notation for comp. 100-103, showing a piano accompaniment with two boxed chords in the right hand.

104

Musical notation for comp. 104, showing a piano accompaniment with two boxed chords in the right hand.

106

Musical notation for comp. 106, showing a piano accompaniment with one boxed chord in the right hand.

III (Coda)

Escala fundamental

ST 1 1/2 T ST T ST 1 1/2 T ST

**FIGURA 25** - Análise harmônica de *Sombres Miroirs*, reforçando as sequências intervalares que se encaixam em uma escala fundamental (as notas que estão dentro dos retângulos são as que sofreram modificações semitonais no decurso da obra).

Podemos nos questionar sobre o fato de Saariaho utilizar um modo (ou uma série) em sua composição. Diante de tal circunstância, sua música ainda assim poderia ser considerada espectral?

Em uma entrevista concedida por Tristan Murail, em 2007, a Rozalie Hirs, lhe foi questionado sobre como aconteceu o seu desenvolvimento composicional. Em resposta a essa pergunta, Murail (2007) diz o seguinte:

[...] quando você se familiarizar com uma técnica, não precisará mais seguir todas as etapas [composicionais]. Por exemplo, nos anos 60, você podia escrever música em série sem escrever uma série - você poderia simplesmente escrever coisas intuitivamente que soariam como música em série, mesmo que não houvesse absolutamente nenhuma série nela, porque você estava acostumado com o mundo do som e as conexões entre os tons, etc. O mesmo se aplica às estruturas espectrais: hoje em dia, uma grande parte das estruturas harmônicas que uso são organizadas apenas intuitivamente. Na peça que estou escrevendo agora, que é para duas guitarras elétricas e orquestra, algumas das estruturas harmônicas e tímbricas são modeladas a partir de guitarras moduladas em anel. Quanto ao resto, são, na sua maioria, combinações livres, por vezes relacionadas com estes modelos, mas nem sempre<sup>51</sup> (2009, p. 10).

Esse mesmo raciocínio pode ser transposto ao universo composicional de Saariaho. Nesse sentido, ressaltamos a vivência pessoal e profissional de Kaija, onde

<sup>51</sup> Texto original: [...] when you become very familiar with a technique, you no longer need to go through all the steps. For example, in the sixties, you could write serial music without writing a series - you could just write things intuitively that would sound like serial music, even if there was absolutely no series in it, because you were accustomed to the sound world and the connections between the pitches, etc. The same applies to spectral structures: nowadays, a large part of the harmonic structures I use are organized just intuitively. In the piece I'm writing now, which is for two electric guitars and orchestra, some of the harmonic and timbral structures are modelled after ring-modulated guitars. As for the rest, they are mostly free combinations, sometimes related to these models, but not always. (Tradução nossa)

ambos transitam no orbe da música espectral. A compositora, na esfera íntima, é esposa de Jean Baptiste Barrière<sup>52</sup>. Na profissional, nutriu um grande contato com os músicos do grupo l'Itinéraire, fundadores da música espectral, o que a aproxima de um contexto com forte influência do espectralismo desenvolvido na França. Além do mais, mesmo se não trouxéssemos para essa pesquisa suas relações com tais personagens, o fato de suas composições lidarem com as questões (musicais e filosóficas) inseridas na conjuntura da música espectral por si só confirma sua linguagem.

Assim, como podemos deduzir por meio da citação acima verbalizada por Murail (2007), Saariaho pode ter utilizado uma combinação de notas que não obedece “à ordem da série harmônica”. No entanto, o processo composicional desenvolvido resulta em uma atitude espectral, justamente porque a compositora lida com todas as questões que fundamental tal gramatologia. O modo é identificado em sua composição, mas a composição não possui um modelo tradicional. Em *Vent Nocturne* é manipulado a escrita estrutural do fluxo sonoro, e não a permutação simbólica dos parâmetros musicais (altura, duração, intensidade e timbre). Em sua escrita, a transformação do som complexo é pensado sob a égide do tempo (assunto tratado a partir da página 35 dessa dissertação, quando apresentamos características do espectralismo através das falas de Murail (1980) e Catanzaro (2013), discutindo a perspectiva de Orcalli sobre esse tema). Dessa forma, a música espectral é a corrente onde vemos o pensamento composicional de Saariaho sob um prisma mais sistematizado. E, portanto, tratá-la como tal nos leva a uma melhor compreensão de sua linguagem.

---

<sup>52</sup> Como podemos ler no próprio sítio do Ircam: “Desde 1981 foi compositor e investigador no IRCAM, onde trabalhou no âmbito dos projectos de investigação científica Chant (síntese da voz cantada por computador) e Formes (composição com computador), bem como células, pedagogia e pesquisa musical. Ele também ajudou os compositores Gérard Grisey, Jonathan Harvey e Sir Harrison Birtwistle na produção de suas obras no IRCAM. Sua peça, Chreode, ganhou o Prêmio de Música Digital no Concurso Internacional de Música Eletroacústica de Bourges em 1983. De 1984 a 1987, dirigiu pesquisas musicais na Ircam. Durante este período, destacou-se a direção do Projeto Esquisse (ambiente composicional em Lisp para composição assistida). Em 1987-1988, foi responsável pelo ensino de composição musical para computador na C.N.S.M. de Paris. Durante 1988-1989, tirou um ano sabático do IRCAM, dedicando-se principalmente à composição como compositor convidado na Universidade da Califórnia em San Diego. Durante este ano, ele também escreveu um livro sobre composição de computador. De 1989 a 1998, foi responsável pela Pedagogia do Ircam”. <<https://brahms.ircam.fr/jean-baptiste-barriere>>

### 3. DECRIPTANDO A PARTITURA: AS COMPOSIÇÕES COMO ESTUDO TÉCNICO

Alcançamos a parte do texto onde tratamos da parte técnica tanto do primeiro movimento de *Vent Nocturne* quanto dos estudos preliminares encomendados para compor nossa dissertação. Dessa forma, desenvolveremos primeiramente a elucidação da obra de Kaija Saariaho e, na sucessão, encadearmos a mesma proposta com a abordagem sobre as cinco composições.

No que tange à *Sombres Miroirs*, como se trata de uma peça eletroacústica, versaremos, primeiramente, algumas palavras sobre a parte eletrônica e então, seguiremos com o foco deste capítulo, que é a abordagem técnica de todo o primeiro movimento da obra.

#### 3.1. Interação entre instrumentista e o *patch* Max

A eletrônica é tocada durante a *performance*, ao vivo, e pode ser controlada pelo próprio intérprete. Existe uma relação entre instrumentista e *patch*, com processamento em tempo real, sobretudo concernindo a reverberação e espacialização da viola. O programa capta os sons da viola e os transforma, acrescentando *reverb* e um efeito notório com a utilização de fones de ouvido, onde há uma transição entre o canal direito e esquerdo do estéreo.

O processamento é feito por um protocolo *midi*, via pedal eletrônico conectado ao computador e ao MAX/MSP<sup>53</sup>. O local do acionamento dos eventos sonoros é indicado por números abaixo da partitura, como demonstra a **FIGURA 26**

---

<sup>53</sup> Como apontado no website do IRCAM (Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Música), Instituto no qual o programa foi criado, Max (antigo Max/MSP) é um ambiente visual de programação construído para tornar possível aplicações musicais interativas em tempo-real. Nele, é possível controlar aplicativos interativos de música e multimídia através do protocolo MIDI, de MSP (um conjunto de objetos para análise em tempo real, síntese e processamento de sinais de áudio), e de Jitter (para processamento de vídeo, matriz e objetos gráficos 3D) (IRCAM, 2019, s.p.).

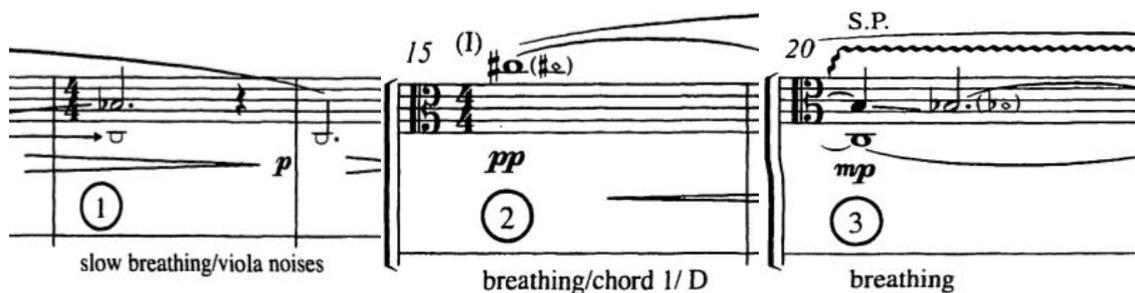


FIGURA 26 - Números dentro de círculos que indicam onde devem ser disparados os eventos sonoros do *patch*.

Há duas formas de utilizar o *patch*<sup>54</sup>. Se for através de um MacBook, basta realizar o *download*<sup>55</sup> da parte eletrônica no site da compositora e rodá-lo. Se for por meio do *Windows*, se torna necessária a instalação do MAX/MSP no computador. O interessante é que a versão demo<sup>56</sup> desse programa já é suficiente para a realização da *performance*, pois apenas é necessário reproduzir os eventos gravados por Saariaho. A imagem do programa aberto no *Windows* pode ser conferida na FIGURA 27.

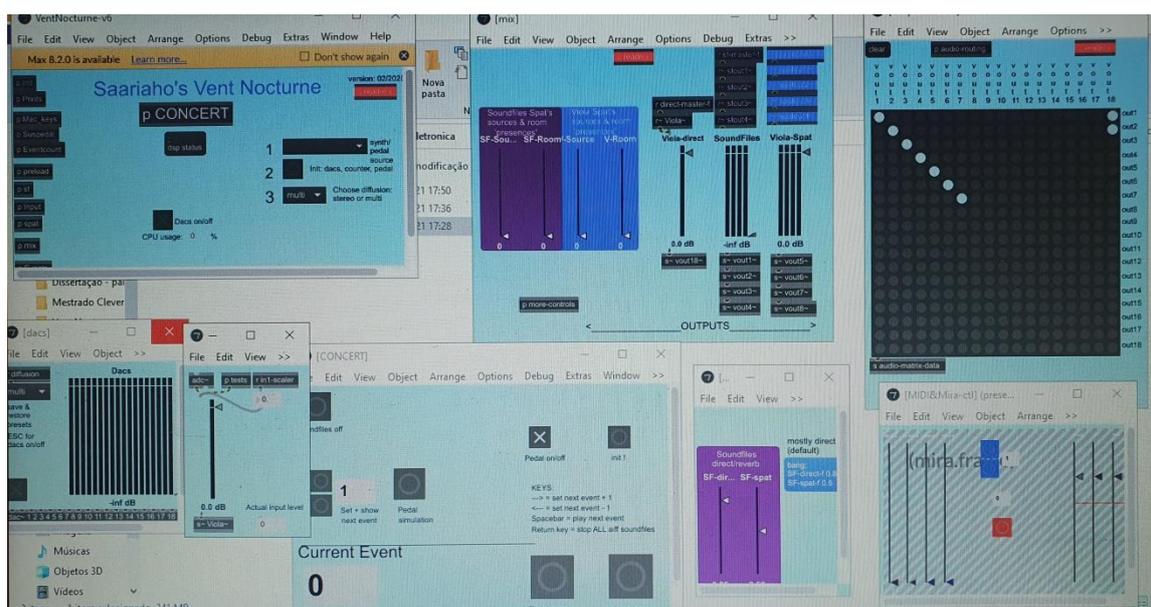


FIGURA 27 - Imagem do MAX/MSP aberto no *windows*.

<sup>54</sup> Um *patch* é, em linhas gerais, um programa criado através da conexão de diversos objetos que gera um ou mais algoritmos com o fim de coordenar as ações desejadas no MAX/MSP.

<sup>55</sup> O *link* para acesso à eletrônica de Saariaho pode ser encontrado em: <<<http://www.petals.org/Saariaho/Electronics.html>>>.

<sup>56</sup> A versão demo impede que modificações ou novos patches sejam salvos, mas não impede a reprodução desses.

Como ressaltamos a pouco, não seguiremos na abordagem do *patch* durante a análise que será desenvolvida logo na sequência e por tal motivo realizamos essa breve abordagem.

### 3.2. Análise técnica de *Vent Nocturne*

A peça *Vent nocturne* (Vento noturno) é composta por dois movimentos, que têm uma duração total em torno de 13 minutos, tomando como referência a gravação do próprio Garth Knox, *performer* ao qual a peça foi dedicada. No entanto, o objeto dessa pesquisa é o primeiro movimento, denominado *Sombres Miroirs* (espelhos sombrios), com duração de 7 minutos. A obra é intercalada por gestos físicos e instrumentais que de fato resgatam em muitos momentos a sensação auditiva de um ruído de vento, além da exploração de sonoridades com um toque sombrio no decorrer da peça. O emprego de pontos de contatos, trilos verticais, *tremolos*, arpejos e *bariolage* aludem tanto à sonoridade quanto à gestualidade instável do vento. A presença de *tremolos* e harmônicos naturais predomina a construção composicional, gerando um clima peculiar.

O timbre que compõe a obra é resultante da simbiose entre viola e sons eletrônicos capturados do próprio instrumento ou de sons corporais do intérprete, como é o caso da respiração. A reprodução audiovisual de Garth Knox permite que observemos o fato da utilização de um discreto microfone de contato posicionado próximo ao cavalete, possibilitando a captura de delicadas nuances da viola e percepção de detalhes sonoros praticamente imperceptíveis sem a utilização do captador.

De qualquer maneira, vamos abordar o desenvolvimento performático da obra, através de uma análise técnica de cada compasso. Não discutiremos, nesse âmbito, as questões relacionadas à captura mecânica do som por microfones.

Quando se objetiva iniciar a leitura de uma peça, indiferente do período em que ela foi composta, é importante se atentar a todos os detalhes impressos na partitura. Mesmo partindo da concepção de que os símbolos musicais não sejam suficientes para representar perfeitamente o som da música, a partitura é a maneira gráfica de se representar ideias musicais, sendo possível sua decodificação e *performance* em momentos posteriores à época em que esta foi concebida.

Em alguns períodos musicais as partituras possuem mais símbolos que em outros, de acordo com o desenvolvimento e a evolução da forma escrita. Não queremos inferir, pela utilização dos termos “desenvolvimento” ou “evolução”, que determinada época

possua melhor ou pior música. No entanto, seguimos no pensamento de que determinado conceito se estende, com alguma transformação, de um período a outro e chegamos ao que entendemos por música hoje, sendo composta e apreciada na contemporaneidade, apesar de todas as incorporações que ela sofreu no decorrer de seu trajeto.

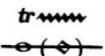
Compreendendo que muitos novos símbolos foram coligados à partitura da música do século XX justamente porque se estrutura em elementos não usuais da escrita tonal (sendo necessárias novas representações gráficas para as sonoridades emergentes), geralmente uma bula é anexada à obra com o intuito de auxiliar no desvendar musical daquela peça. Em *Vent Nocturne for solo viola and electronics*, de Kaija Saariaho, as informações dos signos utilizados no decorrer da composição estão disponíveis logo nas primeiras páginas da própria partitura, possibilitando ao intérprete a compreensão e a familiarização com os símbolos inseridos graficamente na peça (**FIGURA 28**).

## Performance Notes

Trills should always be played to the semitone above, unless otherwise stated.

Tremolo should always be as dense as possible.

Natural harmonics should always be played in the position indicated.

S.T.	sul tasto
S.P.	sul ponticello: near the bridge
E.S.P.	estramente sul ponticello: on the bridge
X	behind the bridge
N.	normal (used with S.P. and S.T., otherwise ord.)
	gradual and continuous transition
	diminuendo al niente
	crescendo dal niente
	a trill produced by alternating the finger pressure between normal (○) and light (harmonic, ◇). The result should be alternating normal and harmonic sounds.
□	noise produced by any convenient way (wooden part, dampening string, etc.)

## Electronics

- \* Macintosh computer equipped with an audio interface compatible with Max/MSP (e.g. Motu 828mkII; Motu 896; Digidesign DIGI002; RME sound-card) to run a patch including quadrasonic hard-disk playback of sound-files as well as the reverberation of the instrument.
- \* MIDI interface (e.g. Motu Micro Lite USB) to connect a MIDI sustain pedal to the Macintosh
- \* 1 sustain pedal (for Max triggering) connected to the Mac through any MIDI keyboard or voltage to MIDI converting device (e.g. MIDI Solutions' Footswitch controller).
- \* 1 (contact) microphone
- \* Mixer & quadrasonic amplification

for the latest Max patch version please see [www.chesternovello.com](http://www.chesternovello.com)

FIGURA 28 - Bula explicativa no início de Vent Nocturne.

Temos a ciência de que essa prática minuciosa de decodificação sinalética não seja exclusividade de músicas a partir do século XX - que possui o foco na busca do timbre (através de diversas explorações não-tradicionais da técnica do instrumento) -, pois tal prática possibilita uma tentativa de compreensão mais detalhada da visão composicional do autor em termos sonoros. Além do mais, o fato de observar previamente as marcações com o propósito de perceber pequenos detalhes pode resultar em uma execução mais fiel à composição.

Após uma análise minuciosa da bula informativa, especificamente nesta obra que nos dedicamos a esmiuçar cada pormenor técnico para a produção sonora, – ao decifrarmos e adquirirmos a noção do que se fazer com as figuras utilizadas pela autora –, tornar-se-á mais simples prosseguirmos com a leitura da peça. De forma geral, nesta peça, a técnica composicional explora materiais timbrísticos e gestuais que evidenciam o processo de transformação sonora, sejam através dos ruídos, harmônicos artificiais, mudança de pontos de contatos (entre *sul tasto*, ordinário, *sul ponticello* e extremo *sul ponticello*), *glissandos*, *trilos*, *tremolos*, além da diferença dinâmica. Para trabalharmos melhor esses conceitos vários, o presente estudo propôs a composição de cinco obras originais que servirão como estudos preparatórios para a compreensão das dificuldades técnicas e composicionais a fim que o intérprete possa adentrar a obra de Saahariaho com uma base mais sólida e profunda. Esse assunto será tratado logo após a abordagem dessa análise técnica que estamos realizando.

No caso particular da peça *Vent Nocturne*, a partitura oferece informações tanto da linha melódica e harmônica da viola quanto da parte eletrônica. Tendo como alvo buscar a organização técnica de cada milímetro descrito no papel, logo no primeiro compasso percebemos que o uso de técnicas estendidas se aplica de forma abundante, pois a compositora se utiliza de gestos aos pensar suas sonoridades. Esse conceito gestual é de grande importância na escrita da compositora, e, como mencionado anteriormente, segundo Zerbinatti (2015, p. 46), a concepção de sua obra se desenvolve através de imagens visuais, táteis, se baseando nestes estímulos extrínsecos à música para o pensamento e criação composicional.

Ao dispor suas ideias em gestos melódicos, ou texturais, o produto sonoro alcançado é distinto daquele produzido pelas estruturas utilizadas durante o período clássico-romântico. A textura sonora concebida em sua mente não seria possível de ser elaborada sem a exploração de técnicas estendidas. A própria concepção de técnicas

estendidas merece aqui uma atenção especial devido à importância estrutural dessas para a escrita musical da obra. Mais do que elencadas em algum manual, a compositora arquiteta essas formas não usuais de execução como experiências dos limites acústicos proporcionados pela própria constituição física do instrumento, numa concepção que atravessa a ideia de transdução energética entre modos de excitação, suas conexões com os elementos vibrantes do instrumento e os efeitos psicoacústicos sobre a percepção de tais sonoridades pelo ouvido humano. Esse fato ocorre porque as diferentes sonoridades almejadas não possuem papel de um simples adorno e sim a forma de como o som se constitui, através de um gestual orgânico, tendo como resultado esse tecido sonoro que se transforma essencialmente em obra musical.

No primeiro compasso, vide **FIGURA 29**<sup>57</sup>, a riqueza de elementos em busca da exploração timbrística se torna muito clara. Além de um *tremolo*, começando em *pianíssimissimo* (*ppp*) e crescendo até *mezzo piano* (*mp*), com o arco em *sul ponticello* transitando para uma mudança gradativa de ponto de contato, em direção à posição natural (N) – indicado por uma seta logo acima do pentagrama –, há um ruído sendo trabalhado em simultaneidade com o movimento do arco, que deve ser provocado de alguma maneira conveniente, livre.

The image shows a musical score for Viola and Electronics. At the top, it says "Sempre flessibile, libero" with a tempo marking "♩ = c.54". Below this, there are performance instructions: "S.P." (sul ponticello) with arrows indicating a transition to "N." (natural) and back to "S.P.". Dynamic markings include *ppp*, *mp*, and *p*. The Viola part features a tremolo in the first measure, followed by a triplet and a fermata. The Electronics part has a series of notes with a wavy line above them, indicating a noise effect. The score is in 4/4 time and includes a key signature of one flat.

**FIGURA 29** - Primeiros compassos de Sombres Miroirs.

A compositora utiliza-se dessa figura branca, que se parece com uma semibreve, posicionada graficamente em uma altura equivalente à corda *Dó* (*Dó2*), - no formato de algo semelhante a uma meia lua -, para indicar que é preciso fazer algum tipo de ruído no instrumento, seja batendo em partes de madeira, abafando as cordas, etc. Cabe ao intérprete buscar alternativas sonoras que interajam simultaneamente com a linha melódica. Neste caso, sugerimos que esse efeito seja produzido de duas maneiras: com o arco friccionando a crina no corpo do instrumento; ou, iniciando a passagem com o arco

<sup>57</sup> Apesar dessa figura já constar anteriormente no corpo da dissertação, para uma maior comodidade de leitura, resolvemos publicá-la novamente.

sobreposto ao cavalete, como se fosse um extremo *sul ponticello*, justamente para evidenciar algum ruído aerado (sem altura definida), mais parecido com um assopro de vento e, portanto, mais próximo da poética sugerida pelo título da obra. Inclusive, o próprio Garth Knox<sup>58</sup> executa essa passagem explorando o cavalete do instrumento, aparentemente sem pressão alguma. No entanto, pelo fato de haver uma captação através de microfones, o ruído advindo do atrito com a madeira do cavalete se mostra bem evidente, possibilitando uma realização de *performance* bem aproximada do que está na impressão gráfica deixada pela autora.

Em um primeiro momento, no início de nossa prática nessa peça, esse compasso se desenvolveu explorando o ruído de forma a bater a mão esquerda no espelho do instrumento, buscando demonstrar claramente a alteração dinâmica requerida pela compositora. No entanto, chegamos à conclusão que esse tipo de sonoridade não era das mais interessantes, precisamente porque inaugurava o primeiro compasso de uma peça que foi composta se baseando na sonoridade do vento. Após assistir a *performance* da *Vent Nocturne*, e algumas experimentações movendo a crina sobre várias partes do corpo do instrumento, surgiu o interesse em realizar essa passagem através das formas mencionadas anteriormente: arco tocando a borda do corpo, dentro do “C”, em simultâneo com o *tremolo*, ou sobre o cavalete. O obstáculo técnico nesse local se refere às diferenças dinâmicas. O *tremolo* enceta um crescendo a partir de *pianissíssimo* (*ppp*) e o ruído inicia-se em um *piano* (*p*) decrescendo, tocados exatamente ao mesmo tempo. A seta, logo acima do primeiro pentagrama, indica que o ponto de contato do arco deve ser deslocado, variando do *sul ponticello* à posição natural do arco na corda (indicado pela letra “N”), bem no meio do próximo compasso, local esse onde o arco segue com o movimento de forma a retroceder ao ponto de contato inicial da peça.

O *tremolo* não é a técnica mais recorrida por Saariaho ao compor *Vent Nocturne*, porém, mesmo assim o solicitamos a um dos compositores. Essa técnica é muito manipulada em grande parte do repertório dos instrumentos de cordas, principalmente na música orquestral, mas comumente não se busca a exploração de timbres em sua execução tradicional. Como nosso intuito é aproximar o intérprete à música

---

<sup>58</sup> Apenas lembrando, foi para este *performer* que Kaija Saariaho compôs a peça *Vent Nocturne*, sendo esse intérprete de grande prestígio no cenário musical. Suas interpretações servem como referências para violistas, embarcando muitos estilos de músicas diferentes, que se estendem até obras que exploram novas tecnologias. É também compositor, no entanto, ele sempre se sentiu muito a vontade como improvisador, trazendo suas ideias musicais para o âmbito do teatro instrumental. Para um maior conhecimento sobre Garth Knox, deixamos aqui o link de seu site: <http://www.garthknox.org>.

contemporânea, acreditamos que mesclar o *tremolo* com a exploração de pontos de contato inseriria com mais facilidade o *performer* no contexto das técnicas estendidas, visto que a dificuldade seria apenas uma: o controle do arco em diferentes regiões da corda. A partir dessa concepção, o compositor Kino Lopes criou *Animitas*, com foco nas mudanças dinâmicas e de pontos de contato enquanto desenvolve o *tremolo*.

*Animitas* não dispõe do uso de bula, mas porta frases explicativas em vários momentos no decorrer da obra (**FIGURA 30**). Iremos abordá-la com mais propriedade na sequência, mas já é possível perceber o uso abundante de alterações de pontos de contato e algumas outras sonoridades provocadas também pelo arco, que é o caso das últimas cinco notas da ilustração que utilizamos como exemplo, onde o arco é passado acompanhando o comprimento da corda, perpendicular ao cavalete (e não paralelo), raspando a corda com a crina e a madeira.

Como estudo, a composição de Kino Lopes reúne elementos técnicos que são capazes de introduzir um intérprete totalmente emerso à música contemporânea para um contexto mais próximo de sonoridades corriqueiras na música a partir do século XX. De forma geral, não são técnicas extremamente difíceis de realizar, mas demandam atenção e compreensão do que exige cada pequeno excerto.

Kino Lopes  
Animitas  
Viola Solo

Dedicado a Cleverson Cremer

**♩=60** Com o arco en cima da ponte e com o dedo da mão esquerda descansando ao lado.

**L** **A** **R** **G** **O**  
Livramento

Sul A — Sul A — Sul A  
Com a ponta Quase sem pressão do arco

*pp* *mf*

Sul D — Sul D — Sul D  
ord SP ord SP

*p* *p*

Sul C — Sul C  
ord rit *expressivo*  
*p* *p*  
com cada vez mais arco

*mp* *mp* *p*  
Gliss hamr NAT com trem  
sul G - Alternando ponticello *p* *t(etc.)*

Sul D — Sul D  
ord rit *expressivo*  
*p* *mp* *ppp*  
com cada vez mais arco  
ricochet flautando crina ponti ordi

*mp* *p* *f* *mp* *sp*  
Gliss hamr NAT com trem  
sul G - Alternando ponticello *p* *t(etc.)*  
molto flautando pizz *sp*  
legno e crina

FIGURA 30 - Primeiros compassos de *Animitas*, onde é possível visualizar as inúmeras orientações escritas durante o desenvolvimento da peça.

Voltando para *Sombres Miroirs*, ao realizar uma breve análise do primeiro compasso (FIGURA 29), é possível observar que Saariaho similarmemente despeja muitas informações que são extremamente importantes para que a música soe de acordo com o

que foi pensado para a obra. Analisar minuciosamente cada compasso, principalmente os iniciais, sugerindo formas de execução e de prática será o objetivo desse capítulo, pois os dados contidos nesta partitura fogem um pouco dos que estudamos tradicionalmente.

Ao principiar a execução da peça, como o *sul ponticello* surge a partir de um *ppp*, chegamos à conclusão que a região da metade superior do arco (não muito ao extremo da ponta) seja o ponto ideal para a realização da sonoridade requerida na peça, visto que a dinâmica do *tremolo* possui um volume muito sutil. Apesar dessa região já seja comumente a utilizada ao tocar esse tipo de técnica, chamamos a atenção para que seja realizado sobre alguma área do arco, quase no extremo da ponta, possibilitando reproduzir o efeito já mencionado pouco acima, com ruído de vento. Na medida em que se aumenta a dinâmica, o arco precisa ser direcionado à sua região central, trazendo mais apoio para o *performer* e possibilitando uma maior sonoridade. Vale reforçar: se o efeito ruidoso for feito tocando o arco no corpo do instrumento, não se deve adicionar pressão no arco. Estamos lidando com duas dinâmicas sonoras diferentes e o *tremolo* nasce praticamente sem som.

No que tange a digitação, como a primeira nota é um *Fá#2*, na corda *Dó*, é mais interessante começar com o dedo de número 2 - pois no compasso seguinte há um *glissando* para o *Sol2* - e se manter na posição, para dar a sequência nas notas escritas em fusas de forma mais simples e fluida. Através do *glissando*, Saariaho faz uma transformação sutil da frequência da nota e prepara o nascer do próximo motivo, sofrendo mutação de *tremolo* para fusas.

Evidenciando que a compositora pede para que o *tremolo* seja o mais denso possível, sugerimos que o *pianissíssimo* (*ppp*) inicie-se com menos velocidade e quantidade de arco, e na medida em que induz o crescendo, o arco seja dirigido para sua região central, ao mesmo tempo em que ganha mais velocidade, tanto em sua proporção quanto em sua célula métrica, dando uma sensação de sonoridade mais enérgica. A pressão do arco não precisa de muita alteração quando fizer a transição entre os pontos de contato. Como a diferença dinâmica não é extremamente grande, recorre-se à possibilidade de alterá-la apenas com a quantidade de arco. Tradicionalmente, adicionamos mais pressão no arco quando perto do cavalete, pois é uma região que suporta peso, em virtude da rigidez da corda nesse local e quando estamos próximos ao espelho comumente eliminamos qualquer tipo de pressão. Ou seja, por essa lógica, o volume é muito maior quando perto do cavalete e muito menor ao se distanciar dessa

região. Seguindo por essa ótica, seria muito difícil de fazer o efeito escrito pela compositora, pois ela pede que o *ppp* seja *sul ponticello* (próximo ao cavalete) e o crescendo vai acontecendo proporcionalmente na medida em que o arco vai se afastando (em direção ao espelho). Nesse caso, reforçando o que foi dito anteriormente, recomendamos que a alteração dinâmica seja provocada, em maior parte, com a utilização de maior amplitude de arco na execução do *tremolo*, aumentando seu ponto de fricção na corda, proporcionando mais volume.

No ponto de transição entre *sul ponticello*, natural e *sul ponticello* novamente, pelo fato de haver uma variação rítmica - mudança de *tremolo* para fusas - tendo como ponte um *glissando*, recomendamos a prática desse tipo de golpe de arco antes de começar a tocar a peça. Vale ressaltar que esse primeiro compasso exige mais controle técnico do que representa e é necessário um exercício focado no problema em um momento externo à *performance* desta obra, exatamente como separamos um tempo para estudo de algum método que consideramos importante, a fim de construir ou desenvolver uma determinada técnica específica.

Como nosso objetivo é de proporcionar material que auxilie no suporte técnico, mais adiante nesse texto mostraremos algumas composições originais realizadas durante nossa pesquisa desse trabalho e, sendo assim, o compositor Daniel Quaranta criou uma peça denominada *Áspero*, tendo como foco, majoritariamente, a exploração de mudanças extravagantes entre os pontos de contatos. São experimentadas variações súbitas e graduais, desde as imediações do *tasto* ao *ponticello*. Por combinar uma gama complexa de formas para excitar a corda e conseqüentemente explorar a diversidade sonora, pode ser estudada com o intuito de obter controle do arco. Sua exigência ultrapassa os limites circunscritos à *performance* do primeiro movimento de *Vent Nocturne* e por esta justificativa conjecturamos ser eficiente para a desenvoltura do *performer* no que tange à produção de diversas sonoridades na viola.

Sua notação basicamente se divide em duas informações, onde a superior anuncia a mudança de pontos de contatos e a inferior segue contíguo à inscrição musical baseada em alturas e durações. Como pode ser observado na **FIGURA 31**, a transição ocorre entre *ponticello* e *tasto*, de acordo com a posição da linha em negrito, sempre disposta acima do pentagrama.

Diferentemente de *Animitas*, com foco em *tremolos* e também em transição entre os pontos de contatos, que mencionamos há pouco nesse trabalho, o desafio do

*performer*, em primeiro momento na execução de *Áspero*, é realizar a leitura das duas linhas simultâneas. No entanto, com a familiarização desse tipo de escrita, se torna mais simples a execução. De qualquer forma, nos dedicaremos às explicações mais detalhadas sobre as composições logo após a análise do primeiro movimento de *Vent Nocturne*.

**Áspero**  
Viola Solo

Daniel Quaranta  
2021  
danielquaranta@gmail.com

*Muito ágil*

Arco ponticello normal tasto

Viola

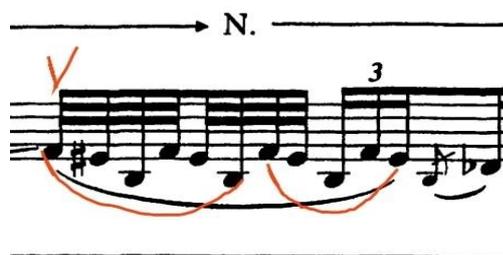
P N T

Vla.

FIGURA 31 - Notação utilizada por Quaranta em sua obra *Áspero*.

Retornando à *Sombres Miroirs*, é importante advertir que em execuções onde ocorrem dificuldades diferentes, o ideal seria trabalhar cada uma de forma isolada, em especial nesse primeiro compasso, que envolve coordenação motora de atividades muito diferentes, onde há o movimento do *tremolo* e outra atividade buscando o ruído. São linhas que precisam ser pensadas separadamente, com camadas de informações, objetos e maneiras de pensar diferentes, que usualmente não temos o costume de fazer. Então, se torna bastante útil o exercício das técnicas que estamos evidenciando, em momento anterior, de forma isolada, independente à peça, para ir definindo e aprendendo como executar. Na medida em que uma dificuldade técnica vai sendo superada é possível congregá-la ao repertório, facilitando a execução em um contexto musical onde existem vários outros desafios musicais. Seria bastante complicado se prontificar a executar musicalmente uma peça desse nível técnico e procurar reproduzir tudo o que se pede em uma primeira leitura.

Seguindo para o próximo compasso, há uma sequência de fusas ligadas, intercaladas com tercinas de semicolcheias e uma *apoggiatura* antecedendo duas semicolcheias, bem no final do compasso (**FIGURA 32**). Como se tratam de notas relativamente rápidas, é preciso fazer uma leitura desse trecho, procurando conhecê-lo, e compreender onde cada nota deveria se encaixar no ritmo, de acordo com o andamento sugerido pela compositora. Sua indicação é que a semínima, como unidade de tempo, seja de 54 pulsos por minuto, porém sempre flexível e livre. Apesar de constantes as explorações de pulsações e marcações regulares na peça, o desenvolvimento das passagens pode adquirir um ritmo disperso, em muitos momentos quase suspenso, justamente (acreditamos) pela instabilidade que o próprio vento admite. Esta é uma forma de exploração temporal muito utilizada em suas composições, que se converte também em um desafio para o intérprete. No entanto, mesmo que possa haver liberdade na execução, é fundamental que se tenha uma ideia de como devam soar as fusas se fossem tocadas no andamento sugerido, e só depois se toque proporcionando liberdade, a fim de transformar agogicamente as notas na sensação do vento que passa.



**FIGURA 32** - Sequência de fusas, contidas no segundo compasso.

Como em qualquer *performance*, o intérprete deve estar munido tecnicamente. Trabalhar em seu limite pode influenciar a música, pois é através da técnica instrumental, ou vocal, que o músico poderá expressar musicalmente uma passagem da peça. Caso, por exemplo, o intérprete possua algum bloqueio em relação à digitação, onde este consiga tocar no máximo um determinado andamento, então a música executada será influenciada pelo andamento que o *performer* consiga tocar, restringida por elementos deficientes da técnica. Pode ser que o resultado adquirido não seja o melhor para a peça e sim, o melhor para o músico.

Sendo assim, uma forma eficiente para estudar essa passagem seria subdividir as fusas com um metrônomo. A compreensão rítmica se torna possível, de forma simplificada, se a pulsação for colocada dobrada no metrônomo, executando a marcação

rítmica em 108, facilitando a subdivisão das fusas e posteriormente das outras figuras. Praticar cada célula repetindo de tempo em tempo se torna útil, proporcionando uma melhor memorização das notas e internalizando musicalmente cada trecho, tanto auditiva quanto mecanicamente no corpo do instrumento.

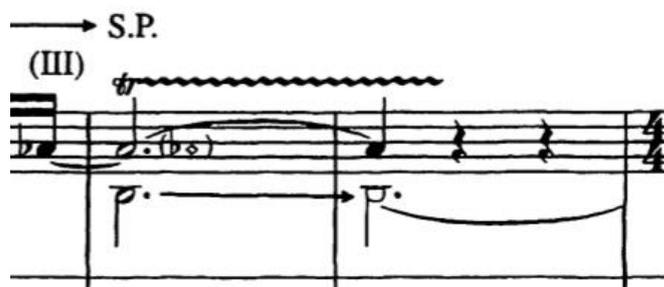
Onde se iniciam as fusas ligadas acreditamos ser mais interessante começar com o arco para cima, visto que anteriormente havia um *tremolo* crescendo que se desenvolveu na metade superior do arco. A sessão pode ser dividida em dois arcos, como exemplificado na **FIGURA 32**, proporcionando uma distribuição mais acertada das notas no arco e permitindo-o funcionar em uma região que facilite a execução de dinâmicas não elevadas.

Bem no meio dessas figuras rápidas é colocada uma *apoggiatura*, em forma de colcheia, e acreditamos que esta precise de algum tipo de evidência. A atitude da compositora em escrever uma nota rápida - dentre outras que já são velozes -, com uma grafia sem tempo determinado, nos induz a refletir sobre a evidência que essa *apoggiatura* precisa ter. O ritmo vai desacelerando, caminhando de fusas para semicolcheias e bem no meio dessa tempestade de notas raia uma colcheia que não se encaixa na métrica do compasso. Essa figura não pode estar ali por acaso. Nesse sentido, em nossa prática procuramos apoiar o *Dó2*, *apoggiatura*, com o arco, não possuindo o intuito de prolongar a nota, mas ressaltando alguma diferença de articulação. A técnica de arco para esse momento se assemelha ao *portato*, onde o arco produz uma sonoridade que mescla o *tenuto* com o *staccato*, marcando levemente a nota que ainda permanece ligada às suas vizinhas. Vale ressaltar que nos chamou a atenção essa *apoggiatura* e por isso resolvemos fazer algo diferente nela, sendo totalmente possível fazer a execução desse trecho sem evidenciar qualquer nota.

Reforçando o que já foi dito, todo o trecho pode ser estudado com metrônomo, adotando como unidade de tempo a colcheia, para que a música comece a fluir com mais facilidade e os dedos sujeitem-se à métrica rítmica, mesmo não sendo obrigatória a manutenção de sua precisão por toda a frase.

No terceiro compasso é ordenado um *trinado* vertical (**FIGURA 33**). Este *trilo* funciona de forma a intercalar entre o dedo apertando a nota na corda e aliviando. O som acompanha a movimentação do dedo, focando a nota e desfocalizando, divergindo para algum ruído ou nota harmônica. Costumeiramente, o *trilo* se alonga no decurso de uma repetição rápida, alternada entre dois signos. No entanto, essa movimentação se desenrola

no sentido horizontal, trabalhando notas consecutivas, utilizando dedos diferentes para a execução.



**FIGURA 33** - Terceiro e quarto compassos, onde aparece pela primeira vez o *trilo* vertical.

A dificuldade para a execução desse *trinado* está na intercalação da pressão do dedo. Em um momento é exigido um peso sobre ele, a ponto de vergar a corda e tocá-la ao espelho do instrumento. Logo na sequência, o arrocho do dedo sobre a corda é diminuído na instância de apenas tocá-la de modo superficial, para a produção do harmônico naquele local. Essa articulação rápida entre pressão e não pressão que demanda prática e controle, pois não seria simplesmente soltar o dedo e deixá-lo escapar da corda. Se isso ocorrer, o som da corda solta, sobre a qual há digitação do *trinado*, ganha amplitude sonora e sobressai ao som do harmônico.

À vista disso, por não ser uma maneira habitual de se perpetrar o trinado, acreditamos que esse fragmento da peça também requer exercícios circunscritos que aprimorem tal técnica. Com o propósito de desenvolvê-la, o compositor Igor Maia elaborou *Aether*, abordando os trinados verticais para uma melhor execução de *Sombres Miroirs*. Substancialmente, sua composição incorpora gradativamente os harmônicos e os transforma em *trilos*. Mesmo que os trinados sejam o seu foco, *Aether* corporifica praticamente todas as dificuldades que enumeramos no primeiro movimento da obra *Vent Nocturne*, perpassando pelos harmônicos, mudanças de pontos de contato e controle de cordas duplas (**FIGURA 34**).

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '3', contains a triplet of eighth notes marked 'III 3', followed by a trill (tr) and a tremolo (tr) over a note. Dynamics markings below the staff are p, pp, p, and ppp. The second staff, labeled '4', starts with 'ord.' and contains a trill (tr) and a tremolo (tr) over a note. Dynamics markings below the staff are pp, p, and mp. The notation includes various symbols like slurs, accents, and dynamic hairpins.

**FIGURA 34** - Um dos trechos de *Aether*, onde pode ser observado a utilização de *trilos*, mudanças de pontos de contato, *tremolos*, harmônicos e cordas duplas.

Outra composição que provavelmente acolitará o intérprete a se apropriar do controle da pressão dos dedos na corda é *Knoten*. Concebida por José Henrique Padovani, essa obra compreende a intercalação entre notas tradicionais e notas harmônicas em suas posições naturais na corda. A peça se desenvolve de forma gradual ao se dilatar incorporando as diferenças de pressão do dedo. Mas, ainda pensando como material de estudo e inserção do *performer* à linguagem de músicas embasadas no timbre, Padovani apresenta ao intérprete uma notação que se esgueira das subdivisões dos compassos. O compositor não se utiliza de barras de compassos, mas demarca na quinta linha pequenos traços que aponta para a referência de 1 (um) pulso, associando-o com o tempo cronométrico (**FIGURA 35**). Isso porque na bula o compositor orienta que cada semínima tem aproximadamente 60 bpm, coincidindo, assim, cada pequena marca no pentagrama com o segundo do relógio. Sua notação, então, está classificada entre a proporcional e a métrica.

Acreditamos, dessa forma, que além das composições originais focarem em estudos específicos, elas ainda proporcionam ao violista a viabilidade de diálogo com demais elementos da música contemporânea, que está no orbe da notação da música que pesquisa o timbre.

# Knoten (2021)

for viola

josé henrique padovani

Musical score for viola, titled "Knoten (2021)" by José Henrique Padovani. The score is in bass clef and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff starts with a "sul tasto" marking. The second staff has a measure with a fermata and a "f" dynamic. The third staff has two measures with "iv. nat." markings and dynamics "pp" and "mp". The fourth staff has two measures with "iv. nat." markings and dynamics "pp" and "mp". The fifth staff has two measures with "iv. nat." markings and dynamics "pp" and "mp". The sixth staff has two measures with "iv. nat." markings and dynamics "p" and "mp". The seventh staff has two measures with "iv. nat." markings and dynamics "ff" and "p". The eighth staff has two measures with "iv. nat." markings and dynamics "mf" and "p". The score is marked with various dynamics (f, pp, mp, p, ff, mf) and includes markings for "sul tasto" and "sempre sul I". There are also some unusual markings like "(z)" and "(z)" in some measures.

FIGURA 35 - Primeira página de *Knoten*, onde pode ser observado a inutilização de barras de compassos.

Voltamos à partitura de *Sombres Miroirs*, exatamente no começo da nota que perdura o *trilo*, onde encontramos o *Sib2*. Bem na apresentação dessa sequência, Saariaho

posiciona o número 3 (III), em algarismos romanos, indicando que é na corda *Sol* onde a nota deve ser tocada. Se o mesmo *Sib2* fosse tocado na corda *Dó* (IV corda), no momento da execução do *trilo* o harmônico resultante seria diferente. Além deste fato, ainda haveria implicação na execução da díade disposta nesse terceiro compasso, onde o *Sib2*, na primeira posição, é realizado em simultaneidade com o *Dó*, corda solta.

As cordas duplas iniciam o processo de retrocesso ao ruído inicial. É neste terceiro compasso que Kaija se utiliza da nota mais grave e, através de uma seta (veja **FIGURA 36**) é indicada a transformação do timbre do instrumento em busca de um ruído qualquer. Como inicialmente na peça, o arco se encontra em *sul ponticello*, facilitando a execução do ruído. O *trilo* na voz superior se pronuncia até o momento em que a voz inferior consolida o som ruidoso e, tecnicamente, para a reprodução desse efeito, basta que, no final do trinado, tragamos toda a mão para o meio do espelho do instrumento, apoiando levemente os dedos sobre as cordas. O arco também precisa ser deslocado em um processo orgânico, de *sul ponticello* para ser tocado exatamente acima do cavalete. A combinação entre arco sobre a ponte e a mão abafando as cordas trará um efeito muito similar ao apresentado, com o arco friccionando a madeira do corpo da viola. No primeiro compasso não é possível realizar o ruído da mesma forma, pois existe um *tremolo* que emite uma nota e para isso é preciso que a mão se posicione em um determinado lugar no espelho, além da divergência da variação dinâmica.



**FIGURA 36** - Seta vertical indicando transição para ruído.

Nossa sugestão do direcionamento do arco é que, pela sequência sonora ser relativamente longa, haja uma divisão em três arcadas (**FIGURA 37**). As mudanças não precisam ser exatamente onde indicamos, no entanto, acreditamos ser interessante fazê-la em assincronismo com as barras de compasso.

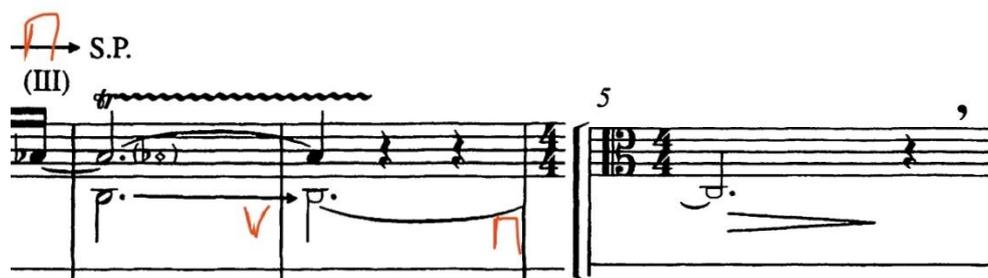


FIGURA 37 - Representação do terceiro motivo com a sugestão de mudança de arco.

Dos três motivos que identificamos nessa peça e melhor clarificado nos capítulos anteriores, este terceiro é o único que Saariaho dilata por três compassos, permitindo em seu interior a incorporação do *trilo* vertical, transição para o ruído, o ruído puramente e sua finalização, com uma dinâmica sonora decrescente. Estes elementos técnicos musicais permitem completar o ciclo motivico, transmitindo uma sensação conclusiva da matéria apresentada até este ponto.

Os cinco compassos apresentados até este instante são fontes de materiais que se dilatam no primeiro movimento de *Vent Nocturne*. Após empregarmos uma quantidade maior de tempo neles, e compreendê-los, torna-se um pouco mais simplificado o nosso caminho que seguiremos a partir de agora. Ressaltamos repetidamente que, por não serem usuais na música tradicional do nosso instrumento, as técnicas estendidas precisam ser focadas em nossos estudos, até que suceda um bom controle para a execução musical. É extremamente importante que haja consciência sobre isso, pois é preciso percorrer um caminho técnico a fim de viabilizar uma melhor *performance*, exatamente no mesmo formato que estabelecemos para o repertório tradicional. Usualmente, prepara-se a técnica em uma fase prévia a da peça musical e para o repertório que se baseia no som, explorando a sonoridade através de técnicas diversas, não seria diferente. A nossa maior questão se esbarra no fato de não existir metodologias focadas no repertório a partir do século XX e com isso, precisamos ir decifrando os desafios conforme vão aparecendo. Um exemplo disso é o compasso onde há o trinado vertical, sendo importante desenvolver algum exercício para treinar a pressão e alívio do dedo, reproduzindo, assim, esse tipo de técnica. A nota vai oscilar entre nota presa e harmônica, rendendo um efeito sonoro bastante rico. Lembrando que nesse trecho é apontado para que a nota seja tocada em *sul ponticello* e isso facilita ligeiramente a produção do efeito requerido, no entanto, para tal execução, é demandado algum treino para um favorável controle no momento da *performance*.

Além do mais, há um elemento pormenorizado, o qual desacreditamos que transporte consigo um valor tão relevante exatamente nesta passagem, contudo, no local em que comprimimos a ponta do dedo para a produção do *Sib2*, (na corda *Sol*, onde realizamos o trinado vertical) existem duas notas harmônicas circunjacentes, distanciadas por cerca de 2 milímetros (variando, para mais ou para menos, em conformidade com o comprimento vibrante das cordas de cada instrumento) e os harmônicos resultantes se alteram entre um *Fá5* e um *Ré5*. Não obstante, ressaltando sobre sua significância, desacreditamos que seja preciso ponderar sobre qual nota deveria soar precisamente, em razão de que a ambição na utilização dessa técnica é o efeito produzido entre nota presa e nota harmônica, executado na região demarcada.

Avançando a leitura ao compasso subsequente, o 6, contemplamos novamente a manifestação das fusas. As notas empregadas são similares às apresentadas no compasso de número dois, levemente dilatadas em sua extensão, bem como o acréscimo que intercorre mediante o emprego da nota *Ré2*, primeiro dedo na corda *Dó*. O desenvolver da peça é conjuntamente instigado pela dinâmica. Na primeira semifrase, durante os primeiros cinco compassos, a maior intensidade dinâmica culmina explorando o *mp*, dinâmica esta que encabeça o início da segunda semifrase, a qual estamos nos referindo neste momento (observe a **FIGURA 38**).



**FIGURA 38** - Compassos de número 6 e 7. No primeiro deles, podem ser observadas as fusas estendidas, preenchendo todo o compasso e o *trilo* logo na sequência.

O conceder de um maior volume sonoro permite ao intérprete o relaxamento do peso da mão e do braço no arco, facilitando o controle do contato da crina sobre as cordas. O inconveniente a ser defrontado nesse compasso é atribuído às mudanças dos pontos de contatos, ponderado que nem a digitação exige muito do *performer* e tão pouco a distribuição do arco. Explorar a região do instrumento compreendida entre posição natural (centralizado entre o final do espelho e o cavalete) e *sul tasto* não é um comportamento que implementamos com frequência. E o agravante é pontualmente a

engenhosa mobilização na transição entre os pontos de contato do arco. Eventualmente, explorações de pontos de contatos tomam a consciência do *performer*, no entanto, correntemente está associada à mudança de intensidade sonora e, por esse motivo, a conexão com determinada região da corda é mantida por mais tempo. Em *Vent Nocturne*, e em boa parte do repertório produzido a partir do século XX, o serpentear do arco na corda é em busca de timbre, completamente desvinculado do volume sonoro.

Reforçamos o fato da alteração de pontos de contatos do arco não estar ligada ao volume sonoro. Tradicionalmente se costuma associar uma coisa à outra, mas é possível modificar ponto de contato prezando apenas a cor, sem interferir demais no volume do som. Essa segunda semifrase detém inalterada a mesma dinâmica até aproximadamente o desfecho do compasso sete (7) e, por conseguinte, o intérprete precisa monitorar a sonoridade do instrumento para equilibrá-la, caso seja necessário. Corriqueiramente, na interpretação da música tradicional, o controle da intensidade do som é pensado de forma a adicionar ou retirar pressão sobre o arco. No entanto, justamente pela região dessa passagem ser executada em um ponto maleável da corda, experimentamos realizar a paridade sonora através do desequilíbrio da velocidade do arco. Por exemplo, principiamos essa passagem em *sul tasto* com maior velocidade de arco à comparada ao instante que a execução se desenvolve na posição natural do instrumento, e, *a posteriori*, ao chegar no fim do compasso, reintroduzimos maior velocidade. Mesmo que a alteração não seja exorbitante, alcançamos com êxito a inalterabilidade do volume dessa frase com esse feito.

Toda a sequência de fusas, que desencadeia a segunda semifrase, em conjunto com a exploração timbrística, converge para um leve repouso no compasso sete (7). Esse compasso possui uma função de relaxamento da movimentação decorrida, ulteriormente a assinalar um deslocamento abrupto entre *sul tasto* e posição natural (**FIGURA 38**). Não existe transição entre uma técnica e outra. O *trilo*, pouco desenvolvido, inicia prematuramente uma transformação para o *sul ponticello*, no qual congrega um crescendo, no decorrer de seu caminho, e conduzem as energias sonoras para o próximo compasso. Dessa forma, mesmo não concluindo nenhuma cadência harmônica, esse compasso insinua uma sensação de relaxamento, ao mesmo tempo em que inaugura um fluxo sonoro que será descarregado no decorrer da frase que, inclusive, está em progressão.

O fluxo do trinado desemboca no compasso 8, conservando como base de digitação o dedo 1, no **Dó#3**. Concordante à sua elevação, a dinâmica se esbarra com um acanhado *sforzato*, concomitante ao *glissando* que se inclina ao **Fá#2**. (FIGURA 39). De maneira simples, ponderando que estávamos na terceira posição, após deslizar o dedo sobre a corda podemos conservar o restante do compasso na segunda posição. Tecnicamente, a única advertência que realçamos tem vínculo com a progressão dinâmica, pois o *sforzato* se insere em *mezzo piano*, para, subsequentemente, progredir o crescendo ao compasso 9, ponto este onde encontra-se um *mezzo forte*, a dinâmica mais elevada até o presente momento.

FIGURA 39 - Compassos 8 ao 11, onde se conclui a primeira frase da música.

Todo esse fragmento musical não externa colossal óbice técnico. As transições de pontos de contatos são graduais e a digitação não se esgueira do padrão que tradicionalmente nos capacitamos por meio de métodos de estudos. A excepcional está encadeada ao *glissando*, mormente o ascendente, que se encaminha ao compasso 10. Notemos que existe uma transição gradual ao *sul ponticello*, tautócrono à transformação para o ruído, designado pela seta posicionada posteriormente ao **Dó2**, subscrito na linha inferior. O escopo desse trecho é metamorfosear o som ao ruído isocronicamente à convergência do arco ao cavalete do instrumento, beneficiando do deslizar do dedo em direção ao **Sib2**. Para cumprir musicalmente o que está escrito, basta prosseguir com o arco para cima do cavalete, paralelamente ao gesto de abafar a vibração das cordas com a mão esquerda, mais ou menos no meio do instrumento. O ruído provocado se equipara ao produzido inicialmente, reclinando o arco sobre o tampo da viola. Após esse trunfo, resta se atentar à dinâmica.

Alcançamos o desfecho da primeira frase da peça, onde Kaija insere na partitura uma vírgula para desjungir as sessões. Imediatamente ulterior à cisão, por intervenção do *tremolo*, que identificamos como primeiro motivo, a nova frase desponta. As

dissemelhanças básicas, em confronto com o primeiro compasso, estão na dinâmica (um patamar acima) e na exploração dos pontos de contatos. Nesta ocorrência, o deslocamento do arco provém do *sul tasto*, ao reverso de *sul ponticello* (FIGURA 40).



FIGURA 40 - Compasso 12, início da segunda frase.

Não obstante, o desenvolver desta frase porta determinadas dissimilitudes, expandindo o segundo e, conseqüentemente, o terceiro motivo. As dificuldades que confrontamos na primeira frase eram conseqüências da sonoridade, pois se experimenta a exploração dos pontos de contatos, além do trinado de harmônicos. Tecnicamente, nesta ocorrência, surgem complicações também com a digitação e movimentação vertical do arco.

As notas são disseminadas nas quatro cordas, todas ligadas, com algumas assimetrias em relação à quantidade de notas em cada corda. Quando o balanço é ascendente, a corda *Sol* possui duas notas e ao retornar ao grave, esse efeito é apresentado na corda *Ré* (FIGURA 41). Isso se repete durante os dois primeiros tempos e posteriormente, o padrão se remodela.

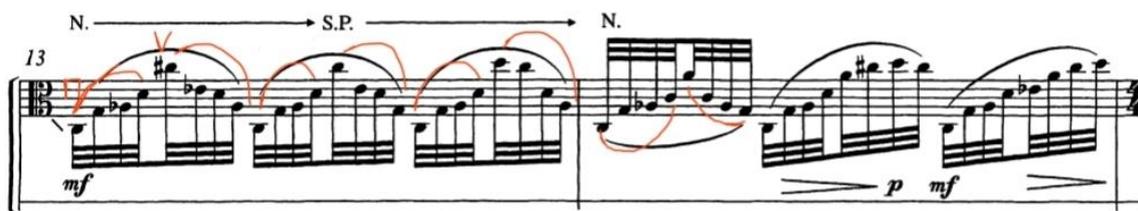


FIGURA 41 - Arpejos que desenvolvem o segundo motivo da segunda frase.

Apesar disso, nosso enfoque nessa parte é discorrer no encaicho da movimentação do arco. É considerável frisar que o importante nessas figuras é o gesto do arco, indiferente de como foram distribuídas as notas pela compositora. Obviamente que nos referimos à ocasião onde se principia esses arpejos, dado que o movimentar, neste lugar, de forma cíclica, leva à peça uma sonoridade fluida. À vista disso, a execução musical

desse trecho ganha um clima mais satisfatório quando se realiza a alternância entre as cordas sem a permanência por mais tempo do arco em uma determinada posição, pensando exatamente no movimento curvo, ou, até mesmo, circular do arco. Isso aparenta ser óbvio, contudo, por ser irregular a quantidade de fusas em cada corda, inconscientemente brecamos a sinuosidade do arco, se assentando por mais tempo em determinada corda. Isso transfere à música uma quebra de fluxo. Nesse excerto específico, é mais significativo ponderar acerca do curso curvo do arco, no momento do seu escorregar sobre as cordas, e encastrar a digitação sem muita compulsão em sincronizar o arco com os dedos.

Como pode ser constatado por meio da **FIGURA 41**, também distribuimos o arco de forma diferenciada à anotada. Tecnicamente isso auxilia e a peça não é debilitada musicalmente com essa conduta. Inclusive, Garth Knox elabora a mesma prática em sua *performance* de *Vent Nocturne*. Os arpejos se delongam por dois compassos e nos dois últimos tempos, do compasso 14, recomendamos a execução das ligaduras precisamente como está grafado na partitura, por ocasião do decrescendo e pela facilidade em continuar a sequência de fusas, visto que a linha melódica adquire padrão diferenciado dos tempos anteriores. De qualquer maneira, se o intérprete escolher por fragmentar o movimento do arco também nessa parte, esse procedimento pode ser realizado com êxito. Entretanto, deixamos marcadas as arcadas que foram experimentadas durante alguns meses de prática, da forma que acreditamos produzir um bom resultado no momento da *performance*, da forma mais anatômica possível para que não seja mais um entrave durante a execução musical.

No tocante à alteração do ponto de contato nessa passagem, vale ressaltar que o controle pode ser perdido, por haver relativamente alta movimentação do arco no sentido vertical. A crina precisa tocar, ininterruptamente, desde a corda mais grave até a aguda e esse *frenesi* requer cautela do intérprete para a manutenção do ponto de contato. Entretanto, esse trecho deve ser executado com uma transição entre o ponto de contato natural e o *sul ponticello*. Por essa razão, sua execução carece de planejamento de como será o deslocamento da fricção da crina para a realização desse fluxo sonoro. Como sempre recomendamos, nas passagens mais complicadas o estudo se torna mais produtivo se houver foco na resolução de cada problema e, se for o caso, praticar o trecho agregando as técnicas necessárias posteriormente. Neste caso, o ato de exercitar apenas com as cordas soltas (imaginando exatamente por quais cordas o arco passaria se

houvesse a digitação) e compenetrar-se na mudança dos pontos de contatos pode trazer excelente proveito ao estudo.

Perpassando por essa dificuldade, finalmente chegamos ao trinado vertical. Este motivo se estende por dez compassos, ambíguos, pois ao mesmo tempo em que se finaliza o fluxo que vinha anteriormente, é anunciado um acanhado desenvolvimento da matéria sonora, pouco antes da real conclusão frasal.

Tecnicamente, isolando e deixando de lado a questão do trinado, a digitação do trecho é muito simples. Como é observável na **FIGURA 42**, podemos começar em uma configuração de mão esquerda descomplicada, na primeira posição do instrumento. O **Dó#4** com o dedo 2 e no compasso 17, o **Fá3** (primeira nota da voz inferior) pode ser executado com o dedo 1, visto que o intervalo é uma quinta aumentada. Novamente, dois compassos à frente, o **Si2** natural requer o uso do dedo 2 (por ser quinta diminuta) e pospositivamente, no compasso 20, a nota inferior não necessita de digitação, por ser corda solta.

The image shows a musical score for a violin or viola, focusing on measures 15 to 24. The score is written in 4/4 time and features a long melodic line with trills. The first system (measures 15-19) is marked 'Dolce' and 'pp', with a circled '2' indicating fingerings. The second system (measures 20-24) is marked 'mp' and 'pp', with a circled '3' indicating fingerings. Red handwritten annotations include 'V' and 'N.' above the notes, and 'P' and 'F' below them. The text 'breathing/chord 1/ D' and '(continue the same trill) S.P.' are also present.

**FIGURA 42** - Trinados verticais, do compasso 15 ao 24.

Desde o começo dessa proliferação motívica, são posicionadas semibreves ligadas umas às outras. No entanto, não se torna exequível a manutenção destas longas notas sem qualquer tipo de interrupção. O arco pode ser subdividido por profundas vezes, apenas reparando que originalmente a compositora demarca os dois sistemas sob a égide de apenas uma ligadura. Como não é factível a interpretação desse trecho com a ligadura original (impossível de fazer em apenas um arco), nossa sugestão de arcadas tende a encaixar as notas arpejadas quando o arco se encontra direcionando para cima.

Acreditamos facilitar a execução quando adotamos um padrão qualquer, e aqui se refere a adequar determinadas notas ao arco.

Chamamos a atenção para isso não simplesmente por serem extremamente longas, mas, também, pelo fato da reprodução das notas mais graves somente serem possíveis se o arco abster-se da nota aguda e convergir-se para as demais, que estão em outras cordas. Se a curvatura do arco fosse convexa, ao invés de côncava, e a crina possuísse menos tensão, esse efeito seria totalmente possível, mas não é o caso. De qualquer forma, essa peça foi escrita para um violista contemporâneo, que se utiliza de um instrumento como conhecemos hoje. Por conseguinte, o que ponderamos em relação a esse trecho é que o trinado pode ser mantido, mesmo quando o arco não estiver sobre a nota demarcada com o *trilo*. Por consequência, o fluxo se mantém e o ouvido não constata cada chegada ao trinado como um novo começo, e sim como uma continuação do que começara precedentemente.

Para edulcorar em maior grau a fragmentação da ligadura, a substituição das notas (quando executado o arpejo, ou na transição de um trinado para outro) não carece de presteza. A movimentação pode ser circular, dando tempo às notas. Em nossas experiências com essa peça, nós buscamos amenizar qualquer tipo de acento nas mudanças de direção de arco, justamente para promover uma melhor conexão do fluxo sonoro que se propaga entre os trinados e as demais cordas. Há ainda uma transição do ponto de contato do arco, um detalhe sonoro simples de ser realizado. De forma similar, O *glissando* (no compasso 20, do *Si2* para o *Sib2*) não apresenta óbice para o cumprimento de sua execução.

Em todo esse trecho dos trinados, do compasso 15 ao 24, Saariaho trabalha com cordas duplas enquanto altera o fulcro do trinado, se deslocando de uma corda à outra ou simplesmente mantendo o trinado e tocando em cordas adjacentes anteriores ou posteriores. Mesmo que os quatro estudos precedentemente abordados de alguma forma já trabalhem com os harmônicos e trinados, nenhuma das composições focaliza no manuseio das cordas duplas. Então, a compositora Tatiana Catanzaro desenvolveu uma obra intitulada *Metsähaapa*, com o escopo de contribuir tecnicamente no contexto dos trinados que são tocados em simultaneidade com outras notas.

Como na composição de Daniel Quaranta, que fez uma cisão na notação entre os pontos de contatos e o restante da música, Catanzaro criou duas vozes, onde o *trilo* se desenvolve praticamente integral na voz inferior síncrono a uma movimentação com

outros motivos na voz superior (**FIGURA 43**). Provavelmente existam outras maneiras de grafar na partitura o mesmo efeito, no entanto, a forma escolhida pela compositora deixou clara e objetiva a divisão das vozes e em qual corda cada nota deve ser tocada (discutiremos sobre essa peça no final do terceiro capítulo desse texto).

Full Score

## Metsähaapa

à Cleverson Cremer

Tatiana Catanzaro

♩ = 54  
*flessibile, libero*

Viola

3

Vla.

5

Vla.

8

Vla.

The musical score for Viola in 'Metsähaapa' is presented in four systems. The first system (measures 1-4) features a trill in the lower voice (marked *p* and *vibr.*) and other motifs in the upper voice. The second system (measures 5-8) continues the trill and other motifs. The third system (measures 9-12) shows the trill and other motifs. The fourth system (measures 13-16) shows the trill and other motifs. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *fp*, and *espress.*, and performance instructions like *vibr.* and *trill*.

FIGURA 43 - Primeira página de *Metsähaapa*, onde mostra a divisão de vozes entre o *trilo* na voz inferior e demais motivos na voz superior.

O emprego de multi atividades musicais é frequentemente utilizado por Saariaho em *Vent Nocturne*, seja na incorporação de sonoridade discordante, seja no agregar dos

ruídos. Dessa forma, um estudo que desmembra cada voz na partitura, mas as conecta no momento da *performance*, pode ser de extrema valia.

Retornando à obra, no compasso 21 de *Sombres Miroirs*, (**FIGURA 44**), Saariaho posiciona uma seta inferior, que significa transição para o ruído. Contudo, como o arco está em uma região do ponto de contato da corda que é *sul ponticello*, a passagem do som para o ruído se dá quase naturalmente. Na medida em que efetuamos o decrescendo, podemos posicionar o arco praticamente encima do cavalete e a consequência disso é a audição do ruído em evidência ao som aerado do *ponticello*. Ou seja, podemos utilizar a própria região do arco e da corda para produzir o ruído, não sendo necessário explorar outra superfície do instrumento para produzir tal efeito. Os três últimos compassos podem seguir no mesmo ponto de contato, mesclando o ruído com o *ponticello*, praticamente roçando o arco em cima da ponte da viola.

(continue the same trill)  
S.P.  
20  
mp  
3  
breathing  
pp

**FIGURA 44** - Trecho de *Sombres Miroirs* onde as cordas duplas direcionam a nota inferior para um ruído.

O começo da nova frase está carregado de informações que fazem parte da música tradicional. As fusas ligadas, que posteriormente se intercalam com os harmônicos, são de fácil execução. De qualquer maneira, apontamos na partitura (**FIGURA 45**) sugestões de arcadas e alguns dedilhados. No entanto, a digitação está situada em uma região cômoda do instrumento. As transições de pontos de contatos ocorrem de forma tranquila, sem qualquer tipo de alteração súbita, proporcionando tempo ao intérprete para calcular cada deslocamento do arco.

Musicalmente, propomos certa irregularidade rítmica e de andamento, como demarcado em vermelho na parte inferior do compasso 25. Executamos essa passagem empreendendo um modesto *rubato* nas primeiras notas de cada ligadura e administrando um acelerando posteriormente, até o ponto em que a passagem adquire fluência e o foco é canalizado para as cores sonoras das explorações dos pontos de contato e harmônicos artificiais.

25 : N. → S.P. *mp* 10 *f* 10 10 10

27 E.S.P. → S.P. *p* 10 10 *mf* 2 3 0 10

29 S.P. → N. *f* 10 10 10 10 6

33 N. → S.P. *f* 10 *Símile* 10 10 10 *mp* 6 *pp* 4

breathing/  
chord 2/A

FIGURA 45 - Fusas ligadas, intercaladas com harmônicos.

Uma especificidade a ser apresentada se estabelece nas fusas dos compassos 31 e 35. Apesar do padrão no decorrer de toda a passagem ser de 10 fusas por tempo, nesses dois compassos assestados acima, Saariaho acomoda apenas 6 fusas em um tempo. Desta forma, a execução demanda por morosidade ao tocá-las, mesmo que não haja emergência de total regularidade rítmica.

Todo o gesto das fusas se estreita no trinado, no compasso 35, com o ponto de contato na região do *sul ponticello*, com um decrescendo para *pianíssimo*, dinâmica essa que permanece pelos próximos seis compassos (FIGURA 46). O volume sonoro raso carrega consigo a percepção de uma calma, logo após as tempestuosas gesticulações do arco ao executar as fusas.

FIGURA 46 - Compassos 35 a 42 de *Sombres Miroirs*.

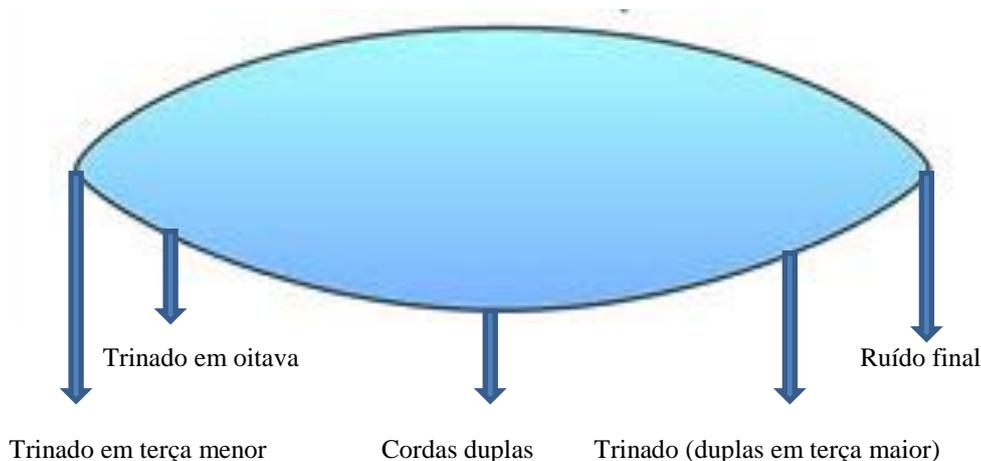
Os trinados, de forma inaugural, compilam diferentes técnicas. Há tanto o trinado horizontal quanto o vertical, além da incorporação do *glissando* nessa técnica. A particularidade do trinado tradicional é a movimentação que acontece entre duas notas harmônicas artificiais: o *Fá#4* e *Lá4* natural, no compasso 35, são tocados exatamente onde estão descritos, no entanto, a pressão exercida sobre os dedos é quase nula, para que soe o harmônico contido naquele lugar. Deveras, praticamente não se ouve as alturas sonoras delineadas, pois o arco se encontra em um ponto de contato muito próximo ao cavalete. A dinâmica em *pianíssimo* também contribui para a nebulosidade do som.

No que tange a execução, o trinado inicial em terça menor (entre *Fá#4* e *Lá4*) se transmuta em oitavas, no meio do compasso 36. Observamos a existência de uma linha ondular no trinado que transpassa de um compasso ao final do outro. Desta forma, mantemos a nota superior e apenas alteramos a inferior para um *Lá3*.

Em prossecução, o trinado vertical assume a direção do desenvolver sonoro, aliado a uma corda solta. O efeito ressoante pode ser considerado tímido, pois as revoluções anteriores eram maiores, com os saltos de terças e oitavas. Contudo, logo no meio do compasso o ouvido apercebe sinais de inquietação sonora, no momento em que o fluxo se metamorfoseia em trinado horizontal, *glissando* descendentemente e reverberando simultaneamente com a corda *Lá*.

As cordas duplas são manipuladas e experimentadas como um novo elemento composicional. Neste trecho, podemos usar a analogia de duas linhas horizontais convexas (onde as extremidades se tocam) para pensar o desenvolvimento da composição e conseqüentemente entender melhor a forma de interpretar (FIGURA 47). Por exemplo, o trinado se inicia com intervalos de terças menores, ganha proporção de oitavas e se transforma em cordas duplas (iniciando em uníssono e se estendendo até quinta justa), sendo que sua finalização converge para um trinado na voz inferior e corda solta na

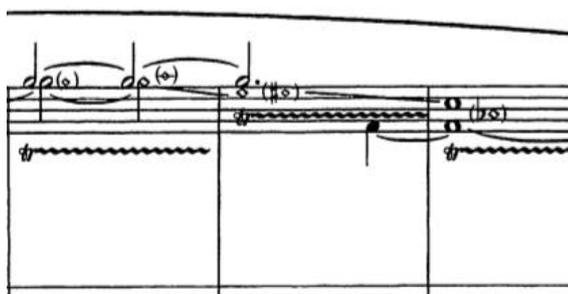
superior (terça maior), no compasso 40, e posteriormente se transverte em apenas um fio ruidoso.



**FIGURA 47** - Exemplificação gráfica de duas linhas horizontais convexas e a localização de cada elemento musical dentro dela.

Desta forma, entendemos que da mesma forma que o fluxo é desenvolvido e ampliado, o intérprete deve conectar e dilatar a sonoridade. Mesmo que a exploração sonora diversifique entre trinado vertical e horizontal, destacamos que o *performer* precisa de consciência entre a interação dos diferentes sons. A pluralidade de informações pode interferir no resultado sonoro e por esse motivo chamamos a atenção para essa questão.

Logo em sequência ao trinado vertical se revelar, é adicionado pela compositora um *glissando*. As notas se escorregam descendentemente em intervalos de segundas maiores até a marca física no espelho equivalente ao *Fá3* natural escrito. Ulterior a isso, o trinado prossegue com intervalo de segunda menor, ainda deslizando os dedos sobre a corda em direção à pestana do instrumento (**FIGURA 48**).



**FIGURA 48** - Compassos 37 a 39, onde há trinado vertical e *glissandos*.

No decorrer do desenvolvimento da passagem, a corda solta se altera de **Lá** para **Sol** enquanto ocorre o *glissando* na corda **Ré** à sombra de uma grande ligadura. Como é praticamente impossível a realização de todo o trecho em apenas uma arcada, a transição de mudanças de cordas se torna simples. No entanto, ressaltamos para que sejam feitas de forma sutil. Com esse pretexto, optamos por não deixar sugerido na partitura as mudanças de arco, pois o intérprete necessita experimentar as direções de arco que melhor flua a sonoridade. Já em nossas experiências, procuramos dividir cada compasso em duas arcadas. Não obstante, nem sempre as secções na direção do arco coincidem metricamente a cada dois tempos.

Galgando pelos trinados, voltamos a operar as fusas no compasso 43, no entanto, com uma dificuldade ainda não explorada na peça: as notas agudas. Como podemos constatar por meio da **FIGURA 49**, imediatamente após a cissura do compasso 42, a primeira nota, em *pianíssimo*, denota um **Ré5** (já que estamos considerarmos o **Dó** central como **Dó3**, durante toda a nossa análise). Tendo em vista que o intérprete acabara de executar um ruído na região grave do instrumento, atingir precisamente essa nota se torna um desafio, por no mínimo três motivos: pelo salto intervalar; pela agilidade das notas (não temos tempo para experimentar o posicionamento do dedo); e pela intensidade dinâmica.

Em síntese, o *performer* deve gozar de extraordinário conhecimento de toda a extensão do espelho do instrumento, viabilizando a afinação de forma eficiente ao longo da execução. Qualquer equívoco no alcance à nota, a alternativa seria ajustá-la através de um *glissando*, sem embargo, o dedo precisa estar propínquo à frequência sonora almejada. Uma alternativa seria beliscar a nota (como um *pizzicato*), correndo o risco de provocar mais ruídos, pois nesse momento a sonoridade da peça é executada pela eletrônica. Portanto, sugerimos tatear o instrumento e, com um pouco de exercício nesse sentido, naturalmente se consegue atingir a nota proposta. Quando recomendamos apalpar o instrumento, significa que devemos nos situar em cada posição e estabelecer uma conexão visual com os dedos. Arriscamo-nos a dizer que o intérprete pode medir a extensão do instrumento através dos intervalos de oitavas para atingir a sétima posição, região essa que executamos o **Ré5**, com o quarto dedo.

The musical score consists of five systems of music for flute, measures 42 through 54. The notation includes various fingerings, dynamics, and performance instructions.

- Measure 42:** Starts with a *flautando* marking. Fingerings 6 and 3 are indicated. Dynamics range from *pp* to *mf*. Includes markings for "VII Posição..." and "IV Pos. VII Po".
- Measure 45:** Shows fingerings 2, 3, 3, 1, 3. Dynamics include *mp*. Includes markings for "IV Pos.", "VII Pos.", "I Pos.", "N.", "Q. II, III", and "S.P.". A circled number 3 is present.
- Measure 48:** Shows fingerings (III, IV) and (IV). Dynamics include *mp*. Includes markings for "S.P.", "N.", and "V".
- Measure 51:** Shows fingerings 4, 4, 4, 2(II), and (II). Dynamics include *f* and *mp*.
- Measure 54:** Shows fingerings 6 and 2. Dynamics include *mf*. Includes markings for "N.", "S.P.", "X", "S.T.", "N.", and "N.". Circled numbers 6 and 7 are present. Below the staff, it says "breathing/chord 3/A" and "breathing/chord 4/A".

FIGURA 49 - As fusas escritas na região aguda do instrumento, a partir do compasso 43.

Ou seja, de forma prática, é possível medir a distância entre o *Lá3* e *Lá4* (primeiro dedo na corda *Sol* e quarto dedo na corda *Ré*) e em subsequência posicionar o primeiro dedo onde estava o quarto (deslocando para a quarta posição). Em seguida, podemos proceder com o mesmo feito, conduzindo o quarto dedo na corda *Lá* e realizando novamente a substituição do quarto pelo primeiro dedo. Desta forma, acabamos de

alcançar a sétima posição e o **Ré5** que precisamos está no quarto dedo. Toda a relocação entre os dedos 4 e 1 configuram inevitável trabalho extra, mas aproxima com mais segurança a mão da região onde precisamos tocar a nota aguda.

De forma geral, a quarta posição é bem conhecida pelos *performers* e, sendo assim, não é necessária toda a transposição entre os dedos mencionada acima. Se o intérprete se sentir seguro dessa forma, a sétima posição pode ser conquistada apenas colocando o quarto dedo na corda **Lá** (na quarta posição) e substituindo-o pelo primeiro dedo. Em fração de um segundo pode ser feita essa mensuração e isso não obstaculiza em nada a *performance*, haja vista que Saariaho afixou na partitura um tempo de silêncio instrumental, logo após a execução do ruído no compasso 42.

Seguidamente, o arco flauta em um ponto de contato macio da corda, simultaneamente com o articular ativo dos dedos da mão esquerda. Pensando no fluxo sonoro com menor fragmentação, instalamos duas ligaduras, conectando as fusas aos trinados horizontais subsequentes (**FIGURA 50**).

The image shows a musical score for flute, measure 43. The staff is in 3/4 time. The music consists of a series of notes with slurs and articulation marks. The first part of the measure is marked *pp* (pianissimo) and the second part is marked *mf* (mezzo-forte). There are two slurs: one labeled 'flautando' and another labeled 'S.T.' (Sustentado). A red bracket labeled 'N.' (Naturale) is placed over the final note. Below the staff, there is a red dotted line labeled 'VII Posição.....'. The measure is divided into two groups of notes: a group of six notes and a group of three notes.

**FIGURA 50** - Fusas do compasso 43.

Entre o encadear dos dois compassos (43 e 44), há indicação de mudança de ponto de contato deslocando o arco para a posição natural. Concomitantemente, a intensidade sonora alcança o *mezzo forte* e tanto dinâmica quanto ponto de contato se mantém por praticamente dois compassos.

O trecho que se desenvolve a partir do compasso 44 é extremamente difícil. Como o *performer* acabara de executar o excerto anterior na sétima posição, não é preciso desfazer a forma de mão para efetuar o início da passagem subsequente que estamos referenciando, justamente porque a região de digitação desse novo trecho é a mesma. No entanto, além da posição ser aguda e a digitação ser lépida, adicional agente que complexifica são os saltos intervalares entre notas do registro médio e agudo, alternando entre quartas e quintas (**FIGURA 51**).



FIGURA 51 - Compassos 44 e 45.

Sugerimos que, no primeiro tempo do compasso 44, o intérprete implemente as notas em posição fixa. Esse feito pode requerer atenção na digitação (quando houver alternância dos dedos em cordas diferentes) para evitar sujeira quando se retira o dedo de uma corda e o transfere à outra, entretanto, a afinação é descomplicadamente executada. Apenas onde indicamos alteração no sentido do arco que possivelmente demandará estratégia para um bom desempenho. O salto descendente de quinta justa pode ser um inconveniente quando em posições agudas, pois, quanto mais próximo do cavalete, as cordas se distanciam tanto do espelho quanto uma das outras. Dessa maneira, tendo em mente que geralmente procuramos tocar as quintas justas posicionando o dedo entre as duas cordas, na sétima posição isso pode ser um entrave. Assim sendo, é possível inclinar mais o ângulo do dedo para alcançar as duas cordas ou simplesmente tirá-lo e reposicioná-lo. A mudança do direcionamento do arco auxilia a eliminar qualquer ruído indesejado que porventura aconteça com a relocação do dedo.

No decorrer da passagem, nós adotamos um padrão de digitação onde o salto para a nota aguda é programado antecipadamente, uma ou duas notas antes. Deste modo, o *Dó#* (nota mais aguda) não sofre ação direta da mudança e conseqüentemente pode ser mais satisfatoriamente afinada, visto que se atinge a posição desejada em notas anteriores. Essa é uma maneira de camuflar qualquer insegurança no que tange as mudanças de posições, visto que a frequência mais aguda pode se projetar com mais intensidade sonora (então procuramos chegar na região da nota problemática antes, quando possível), além do fato de, geralmente, apoiarmos algumas notas que consideramos importantes (e acreditamos ser o caso dessa nota aguda).

A exploração dos saltos intervalares culmina na simbiose entre harmônicos naturais e notas presas. Os harmônicos progridem no fluxo iniciado precedentemente, intercalando entre a sétima e terceira posição. Observável por meio da **FIGURA 52**, esse efeito se inicia no compasso 46, adotando um padrão por três compassos para

posteriormente encetar um movimento irregular que encaminha para uma sonoridade menos transparente, tradicional, por meio de notas ligadas e os dedos inteiramente pressionando a corda.

FIGURA 52 - Transição para as notas harmônicas naturais.

Tecnicamente, esse trecho é simples (do compasso 46 ao 48), considerando que a região da sétima posição já fora explorada anteriormente. Como o corpo possui habilidade de memória sinestésica, os gestos (tanto dos saltos quanto da região aguda) repetidos algumas vezes possibilitam melhorar o desempenho motor paulatinamente. No momento dos harmônicos, a região executada presumivelmente deixou de ser obscura há alguns compassos.

No compasso 49, momento de transição, onde a compositora dissipa o arquétipo entre harmônicos e cordas soltas, a diferença está na inutilização dos saltos na realização do feito. Nessa ocorrência, Saariaho demarca na partitura a utilização da quarta corda para tocar o *D63* harmônico mais grave, diferentemente das anteriores, que eram executadas na terceira corda. Dessa maneira, o intérprete pode permanecer na sétima posição e apenas se atentar às mudanças de cordas, que são divergentes das apresentadas anteriormente.

Com o arco em posição natural, e com notas tradicionais, a intensidade se intensifica até o compasso 52 (FIGURA 53). Nessa ocasião a dinâmica regride à *mezzo piano* e três diferentes harmônicos naturais são agregados, interpolados, na medida em que a frequência sonora se eleva.

The figure displays three systems of musical notation. The first system, starting at measure 48, features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes annotations for 'S.P.' (sul ponticello) and 'N.' (natural), with a red arrow indicating a transition. The second system, starting at measure 51, shows a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It contains dynamic markings for *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano), along with fingerings (4, 4, 2(II), 3) and a red 'V' marking. The third system, starting at measure 54, is divided into two parts: the first part is marked 'breathing/chord 3/A' and includes a circled number '6'; the second part is marked 'breathing/chord 4/A' and includes a circled number '7'. This system also features annotations for 'N.', 'S.P.', 'x', and 'S.T.', and a dynamic marking of *mf*.

FIGURA 53 - Transição dos harmônicos naturais.

Toda a movimentação, seja em dinâmica ou em alturas sonoras, afliu para o trinado do compasso 54, que por sua vez experimenta alterações timbrísticas. O *Dó#5* harmônico se veste de diferentes cores sonoras, transitando entre *sul tasto* e arco atrás do cavalete. Nesse trecho, é exposta a maior exploração (em extensão de corda) de pontos de contato, à proporção em que o arco perpassa desde a posição natural do arco na corda e moderadamente conquista toda a região vibrante, a ponto de ultrapassar esse limite. Quando é friccionado o fragmento de corda atrás do cavalete, a sonoridade se altera completamente, pois anteriormente havia uma mudança gradativa, onde se ouvia a transição sonora para a emergência de um ruído aerado (quando muito próximo ao cavalete). Todavia, ao transcender o limite do cavalete, subitamente se exterioriza um som agudo, resplandecente.

Essa nota (atrás do cavalete), possivelmente soará com frequências diversificadas se a *performance* for desempenhada com instrumentos diferentes, dado que a altura resultante é consequência do comprimento da corda vibrante. O originador dessa disparidade de frequências é o estandarte (peça com formato tradicional triangular que fixa as cordas nas extremidades opostas ao braço), que possui variados modelos. Tanto

seu aspecto quanto sua regulagem influenciam na afinação da nota ouvida, precisamente pelo ajuste da extensão entre o cavalete e o estandarte. De qualquer forma, mesmo que tenhamos abordado esse conteúdo, conjecturamos não ser relevante para a *performance*, uma vez que a magnitude da obra está na exploração de timbres.

Concernente à digitação, em nossas práticas alcançamos o **Dó#5** (compasso 54) com o dedo de número 2, articulando o **Mi5** (nota do trinado) com o dedo 3. Embora seja um intervalo de terça menor, por estar localizado na região aguda da extensão da corda, o afastamento físico entre as notas é pequeno.

Mesmo após a pausa, o dedo pode permanecer na corda, visto que a mesma nota aparece posteriormente. Quando a dinâmica se torna *mezzo forte*, no compasso 58, o **Dó#5** se intercala com a corda **Ré** solta, em uma ligadura que sugerimos a direção do arco para baixo (**FIGURA 54**).

The figure displays three staves of musical notation for a violin part, covering measures 54 to 68. The notation includes various performance instructions and technical markings:

- Measure 54:** Labeled "breathing/chord 3/A". It features a trill starting on D5 (marked with a circled 6) and moving to E5. Above the staff, a series of arrows indicates bowing directions: N. (up), S.P. (down), X (up), and S.T. (down).
- Measure 58:** Labeled "breathing/chord 4/A". It shows a trill on D5 (marked with a circled 7) and a dynamic marking of *mf*. A circled 6 indicates a finger number.
- Measure 60:** Labeled "breathing/chord 5/D". It features a trill on D5 (marked with a circled 8) and a dynamic marking of *p*. Above the staff, arrows indicate bowing directions: S.T. (down), N. (up), and S.P. (down).
- Measure 65:** Labeled "breathing/chord 5/D". It shows a trill on D5 (marked with a circled 3) and a dynamic marking of *mf*. A circled 3 indicates a finger number. A large bracket spans across measures 65, 66, and 67, with a note "(continue the same trill)" below it.

**FIGURA 54** - Compassos 54 a 68, onde aparecem os trinados que terminam a frase.

Mesmo que esse motivo se pronuncie aproveitando de notas agudas, a passagem não possui grandes dificuldades, visto que é resultado de um decurso que se desenvolveu

gradativamente ao ponto de alcançar as frequências mais altas. A valer, todo o trecho que se amplia a contar do compasso 43 (**FIGURA 49**) representa um preparativo para os trinados. São onze compassos de fusas (explorando notas agudas e harmônicas) que desembocam em quinze compassos de trinados, ou seja, o motivo que identificamos como sendo de finalização aufere para si um número superior de tempo, maior até do que as fusas, que possuem um papel de dilatador do fluxo musical. E, diferentemente das duas terminações anteriores, nesse momento Saariaho abusa do trinado horizontal e dos harmônicos, evitando completamente o emprego do trinado vertical.

Adicional modificação nos *trilos* dimana da aplicação de notas tradicionais, no compasso 65, em *sul tasto*, desprovido de qualquer alteração de pontos de contato (**FIGURA 54**). Esse ponto da obra funciona como uma ponte, basicamente separando os elementos anteriores dos inéditos, que se inauguram no próprio trinado. A peça converge para uma sonoridade comum da viola, como se incorporado ao próprio trinado houvesse uma conclusão de seção (onde houvera muita exploração timbrística de pontos de contato) ao mesmo tempo em que prenuncia uma nova, na qual o foco será em grandes sonoridades e cordas duplas. Após a conclusão do trinado, dá-se o início da terceira parte do primeiro movimento de *Vent Nocturne*, que se desenvolve por vinte e sete compassos com dinâmicas que chegam a *fortissíssimo* (*fff*) e pouquíssima exploração de pontos de contato do arco.

O tremolo, *pianíssimo*, enceta essa nova seção, no compasso 69, e somente no compasso 96 Saariaho insere novamente os harmônicos (**FIGURA 55**). São praticamente duas páginas inteiras de notas com escrita tradicional. Em todo esse trecho, ademais, a sonoridade transita entre gestual enérgico e furioso, despontando uma clara mudança em relação ao *dolce*, livre e flexível, solicitado até então.

Na *performance*, o violista precisa modificar completamente o pensamento musical, metaforicamente proferindo, como se utilizasse de uma tecla, ou um botão, capaz de reorganizar a forma de tocar. Dantes, o intérprete, basicamente, precisava se atentar para as transições de pontos de contato, encaixando o fluxo sonoro dentro de uma espécie de rede, ora modulando o som para um ambiente mais ruidoso, ora evidenciando exatamente a reverberação da nota escrita. Entretanto, nesse novo contexto da peça, a sonoridade adquire agitação, com o alvoroço das dinâmicas e cordas duplas. Pequenas ligaduras e acentos passam a ser recorrentes, além do aproveitamento das cordas soltas.

4

65 *mf* 3 (trill) (continue the same trill) *pp* 1 9 viola noise

This musical score covers measures 65 to 72. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a trill marked with a '3'. A red bracket above the staff spans from measure 65 to 72. A red 'V' is written above measure 67. A circled number '9' is located below measure 72, with the text 'viola noise' underneath it. The instruction '(continue the same trill)' is written below the staff between measures 67 and 72.

**Molto energico**

70 *f* V 1 10 transformed viola noises/breathing

This musical score covers measures 70 to 72. It starts with a forte (*f*) dynamic and a trill marked with a '1'. A red 'V' and '1' are written above measure 70. A circled number '10' is below measure 71, with the text 'transformed viola noises/breathing' underneath. The tempo marking 'Molto energico' is at the top left.

73 6 tr *pp* 11 transformed viola noises/breathing

**A tempo Poco furioso**  
N. 4

S.P. → S.T.

This musical score covers measures 73 to 75. It features a piano-piano (*pp*) dynamic and a trill marked with a '6'. A red bracket above the staff spans from measure 73 to 75. A circled number '11' is below measure 74, with the text 'transformed viola noises/breathing' underneath. The tempo marking 'A tempo Poco furioso' and 'N. 4' are at the top right. The instruction 'S.P. → S.T.' is written above measure 74.

76 S.P. → S.T. N. 12 transformed viola noises/breathing

*p* *f*

This musical score covers measures 76 to 78. It starts with a piano (*p*) dynamic and a trill marked with a '6'. A red bracket above the staff spans from measure 76 to 78. A circled number '12' is below measure 77, with the text 'transformed viola noises/breathing' underneath. The dynamics *p* and *f* are written below the staff. The instruction 'S.P. → S.T.' and 'N.' are written above measure 77.

79 N. → S.P. *fff* poco rit. S.P. → S.T. 13 transformed viola noises/breathing

This musical score covers measures 79 to 81. It features a fortissimo (*fff*) dynamic and a trill marked with a '6'. A red bracket above the staff spans from measure 79 to 81. A circled number '13' is below measure 80, with the text 'transformed viola noises/breathing' underneath. The tempo marking 'poco rit.' is at the top right. The instruction 'N. → S.P.' is written above measure 79, and 'S.P. → S.T.' is written above measure 80.

**A tempo**  
**Sempre energico**

82 *f*

84 *fff* (14)  
transformed viola noises/breathing

86

89 *mf* (15)  
transformed viola noises/wind

92 *fff* (16)  
transformed viola noises/wind

95 *mp*  
*poco a poco più flautando*  
S.P. 2 (II) → N. 3

Detailed description of the musical score: The score is written for a string instrument in 2/4 time. It consists of six systems of music. The first system (measures 82-83) starts with a forte (*f*) dynamic and includes red handwritten fingerings (1, 0, 0) and bowing marks (V). The second system (measures 84-85) features a fortissimo (*fff*) dynamic and a circled number 14, with the text 'transformed viola noises/breathing' below. It includes red annotations '0 4', 'N. 2', and '0 #'. The third system (measures 86-87) continues with similar rhythmic patterns and includes red annotations 'V', 'N', and 'V'. The fourth system (measures 88-89) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a circled number 15, with the text 'transformed viola noises/wind' below. It includes red annotations 'S.P.', 'N.', and '0 14 #'. The fifth system (measures 90-91) has a fortissimo (*fff*) dynamic and a circled number 16, with the text 'transformed viola noises/wind' below. It includes red annotations 'N.', 'S.P.', and '0 0 4'. The sixth system (measures 92-93) has a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes the instruction 'poco a poco più flautando' and 'S.P. 2 (II) → N. 3'. Red annotations include '0' and '3'.

**FIGURA 55** - Trecho onde Saariaho praticamente não explora notas harmônicas, direcionando o fluxo sonoro para as notas tradicionais do instrumento, explorando cordas duplas e pequenas ligaduras.

Como a forma escrita é muito comum, mesmo para o violista que não tenha nenhum contato com música eletroacústica, não vamos nos estender demasiadamente nessas duas páginas. Então, vale salientar alguns pequenos excertos. Por exemplo, do compasso 69 ao 74, a única técnica diferente se aplica ao trinado, com duas notas simultâneas, contudo, como são dois dedos diferentes articulando sobre as cordas soltas, se torna simples realizar a execução de tal trecho.

No compasso 75, onde há a indicação “*poco furioso*”, a compositora agrega os acentos, cordas duplas e subdivide, de forma irregular, as ligaduras. Como as cordas duplas não são escritas de forma regular, esse pode ser um empecilho ao executar tal passagem. No entanto, existe um padrão em sua composição e quando o identificamos a *performance* flui com determinada facilidade. Indiferente de haver acento ou não, generalizando, as cordas duplas são posicionadas nos começos das ligaduras. No decurso de toda a semifrase (do compasso 75 a 81), e também por toda a próxima página, meramente em dois momentos as cordas duplas estão em outra localização dentro da ligadura (**FIGURA 56**). Neste exemplo gráfico, nós circulamos as notas que estamos nos referindo em azul.

The image shows a musical score for viola, measures 79 to 81. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. Two notes are circled in blue. Above the staff, there are annotations: 'N.' with an arrow pointing to a slur, 'S.P.' with an arrow pointing to a slur, and 'poco rit.' with an arrow pointing to a slur. Below the staff, there is a circled number '13' and the text 'transformed viola noises/breathing'.

**FIGURA 56** - Dois momentos (marcados em azul) em que as cordas duplas não estão no começo da ligadura.

Dessa forma, o intérprete tendo em mente esse padrão de escrita, tanto a leitura quanto a *performance* podem se desenvolver de forma mais rápida. Além disso, adicionamos algumas sugestões de onde separar as ligaduras para que o arco flua de forma mais orgânica. Quase totalmente, as recomendações de arcadas foram experimentadas posteriormente a assistir a *performance* de Garth Knox, intérprete o qual teve contato com Saariaho na construção de *Vent Nocturne* e para quem a peça foi dedicada. De qualquer modo, são sugestões que podem ser de grande valia para quem se interesse em estudar tal obra. Somos conscientes de que a escolha do arco funcional, assim como de um bom dedilhado, pode sofrer alterações de acordo com o preparo técnico individual e as preferências pessoais. A maioria das sonatas e concertos possui

sugestões de arco e digitação, entretanto, alguns deles podem proporcionar bons resultados ou serem impraticáveis.

Ainda em relação às nossas sugestões, pode ser observado que em diversificados momentos anotamos a execução de cordas soltas, mesmo quando se torna mais fácil empregar o quarto dedo. Nossa justificativa é que, em razão da dinâmica, a corda aberta ressoa por mais tempo, mesmo quando o arco já estiver friccionando outra nota. Musicalmente essa atitude é funcional.

Na *performance* desse trecho, o intérprete pode ter alguns questionamentos vinculados aos trinados de cordas duplas. Quando eles aparecem pela primeira vez, no compasso 70, há a assinalação de quais notas devem ser articuladas sobre as cordas soltas, que sugerimos o emprego dos dedos 1 (um) e 3 (três) (**FIGURA 57**).

**FIGURA 57** - Trinados de cordas duplas, com a indicação das notas que farão a alternância e repetição na ação de trinar.

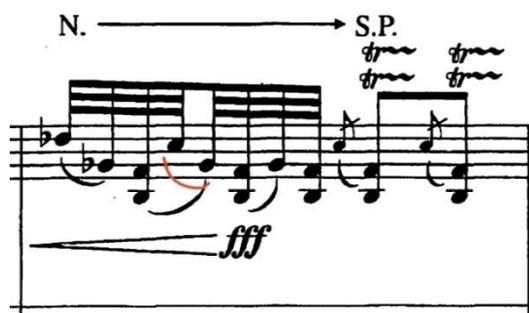
Porém, posteriormente, Saariaho não assinala claramente se o padrão se repetirá, inclusive porque os trinados aparecem em outras cordas (**FIGURA 58**). Se pensarmos na execução de um trinado convencional, no compasso 89, considerando que tradicionalmente a ação de trinar é realizada com a nota superior, empregariamos o *Láb2*, na voz superior, e o *Ré2* natural, na linha mais grave. Para esse feito, a digitação não poderia ser exercida com o mesmo dedo, visto que o intervalo entre ambas as notas é de uma quinta diminuta. Todavia, na *performance* de Garth Knox é efetivado o trinado de semitom em ambas as cordas, tanto no compasso 88, quanto nos demais. Usando como argumento a conjuntura de seu contato direto com a compositora, consideramos, então, que esses trinados (quando não indicados) serão realizados com intervalo de semitom e o mesmo dedo necessita se posicionar de maneira que alcance as duas cordas simultaneamente.



Compasso 88



Compasso 89



Compasso 93

**FIGURA 58** - Trinados de cordas duplas sem indicação das notas que serão articuladas.

O último comentário que realizaremos em relação a todo o trecho que se estende do compasso 70 ao 94 provavelmente auxiliará o intérprete a executar a passagem praticamente na primeira leitura. Como mencionamos anteriormente, essas duas páginas possuem uma escrita aproximada da música tradicional, explorando poucas alterações de pontos de contato. No entanto, o número reduzido de movimentações que existe segue uma determinada lógica. Sem nenhuma exceção, circunscrito aos momentos em que são demarcadas alterações dinâmicas, com os símbolos de crescendo ou decrescendo, igualmente ocorrem as mutações nas sonoridades, no âmbito delimitado entre *sul tasto* e *sul ponticello*. Por conseguinte, para o *performer* pouco experiente na leitura de mudança de timbre (como é o nosso caso), estar consciente da localidade onde o ponto de contato do arco exige deslocamento é de vantajada eficácia.

Esse é o excerto no qual a compositora alcança o clímax da peça, com dinâmicas muito elevadas, além da euforia quase melódica das fusas. Tanto durante a análise quanto na *performance* é explícito que Saariaho transfere a dificuldade técnica, dantes timbrística, para a movimentação acentuada das fusas. Os aproveitamentos abastados de cordas duplas, enormes saltos entre várias cordas ligadas e divisões assimétricas das ligaduras tornam esse trecho difícil de ser executado, mesmo que todas as notas sejam tradicionais. Coincidentemente, ou não, o exercício de conturbar o ponto de contato se abaliza a posições específicas, onde o intérprete pode associá-las a uma notação corriqueira, de simples leitura, como é o caso do crescendo e decrescendo.

Passando o alvoroço das fusas, a melodia é direcionada para a região aguda do instrumento. Mesmo explorando o âmbito de um território na viola que pode ser desconfortável para o intérprete, a trajetória para alcançá-la é progressiva e o trinado, no compasso 98, empregado para acalentar todo o tumulto que dantes chegara à iminência de exasperar (com as fusas), se apossa de um posto onde é o sujeito que prepara para a sequência posterior, que se inicia em *sul tasto* (FIGURA 59).

5a

FIGURA 59 - O trinado, que é a resolução das fusas anteriores e, ao mesmo tempo, preparatório para a sequência posterior.

Tendo atingido gradativamente uma posição que acomoda grande parte das notas agudas desse trecho, optamos por permanecer fixo nessa localidade. Como pode ser averiguado através da FIGURA 60, a partir do compasso 100, apenas no 103 foi necessário galgar por câmbios em diferentes regiões. O restante das notas agudas pode ser executado em posição inamovível.

Ademais, as alterações de pontos de contato durante as frequências agudas também são graduais. A textura sonora calcorreia inicialmente, a contar do compasso 100, em *sul tasto* e calmamente demove ao extremo *sul ponticello*, no compasso 105, para instantaneamente se afastar e retroseguir rumo à exploração de outros pontos de contato.

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'Sombres Miroirs'. The first system, starting at measure 98, is marked 'pp' and includes a circled number '17' and the instruction 'transformed viola noise'. It features a wavy line above the staff and notes with fingerings (2, 3, 1) and slurs. The second system, starting at measure 102, includes annotations for 'S.T.' (Sustained Trill) and 'N.' (Noise), with fingerings (1, 2, 3) and slurs. The third system, starting at measure 105, includes annotations for 'E.S.P.' (Essential Sustained Pedal), 'S.P.' (Sustained Pedal), and 'N.', with fingerings (III, IV) and a circled number '18'. The instruction 'transformed viola noise/breathing' is written below this system. A wavy line above the staff in the third system is labeled 'V' and 'continue the same trill'.

**FIGURA 60** - As notas mais agudas de *Sombres Miroirs*, que podem ser executadas em posições fixas, com exceção do compasso 103.

Como geralmente transcorre em toda a peça, em seguida ao *frenesi* das fusas desponta um trinado para acalmar o fluxo e ofertar ao ouvido um sentimento de repouso. O trilo, que enceta a movimentação vertical com o *Sib2* na voz inferior, se converte, dois compassos adiante, em voz superior, soando em simultaneidade com o *Fá2#* até gerar uma dissonância de segunda menor no compasso 110 (**FIGURA 61**). Tecnicamente, não são requeridas do *performer* grandes habilidades para a realização desse trecho, entretanto, sempre é importante relembrar da manutenção do fluxo sonoro, mesmo quando há transição entre diferentes cordas.

N. → S.P.  
(continue the same trill)

110

3

19

breath

FIGURA 61 - Trinado vertical que se alterna entre duas cordas.

A terceira parte da obra finaliza no compasso 110, dando seguimento à coda que se inicia no compasso 111. Dessa forma, sugerimos um pequeno *tenuto* na execução da segunda menor, no compasso 110, para causar uma falsa impressão ao ouvinte, sugerindo que a peça ainda irá se desenvolver por algum tempo. Ao iniciar a *performance* do compasso 111, a noção de que a obra está se direcionando para seus últimos momentos será evidenciada, pelo fato da acomodação de uma dinâmica decrescente em uma frase prolongada por vários compassos repetidos (FIGURA 62).

110

N.

3

12

N.

12

12

S.T.

19

breathing/chord 6/C

repeat ad libitum

112

N.

12

E.S.P.

12

12

N.

S.T.

S.P.

ppp

FIGURA 62 - Últimos compassos de Sombres Miroirs, onde as fusas iniciam a Coda da obra.

A ligadura que une praticamente todas as fusas finais pode ser seccionada, prezando pela preservação e continuidade da linha melódica, evitando qualquer espécie de acento. O compasso 112 pode ser repetido inúmeras vezes, transitando entre posição natural e extremo *sul ponticello*. Com uma ínfima dinâmica, as figuras são convergidas para o trinado horizontal no antepenúltimo compasso, revelando que chegara o epílogo do primeiro movimento. O mesmo fluxo do trinado se metamorfoseia em um *tremolo* e de

forma gradativa afluí para um ruído, que procuramos reproduzir um similar ao inicial da obra, oscilando velocidade de mão direita.

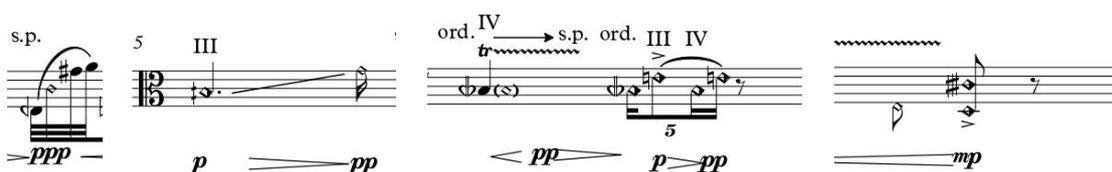
### 3.3. A proposta de cada composição

#### 3.3.1. *Aether*

*Aether* foi elaborada pelo compositor e regente Igor Maia. Como fizemos o pedido para cinco compositores criar, cada um, uma obra com o foco específico em algumas dificuldades que encontramos na *performance* de *Vent Nocturne*, *Aether*, destarte, compreende como objeto principal o trinado vertical.

O trinado vertical possui a característica de oscilar entre nota presa contra o espelho e nota harmônica, ambas exatamente na mesma posição, e para tal, o instrumentista necessita trabalhar controlando a pressão do dedo. Não obstante, além de visar desenvolvimento do controle das diferentes pressões que podem incidir sobre os dedos, essa peça extrapola o limite da prática apenas com os *trilos* e amplia a transformação do timbre mediante outros motivos (iremos realizar uma rápida abordagem sobre).

Uma das dificuldades na *performance* dessa obra se encontra na afinação dos harmônicos. Diferentemente da composição de Saariaho que manejamos para adentrar no universo da música contemporânea, *Aether* experimenta o uso de quartos de tom, recurso esse facilmente encontrado em composições do último século. Na **FIGURA 63** exemplificamos as 4 (quatro) diferentes formas, sendo as duas primeiras referentes a  $\frac{1}{4}$  de tom (abaixo ou acima, de acordo com bemol ou sustenido) e as duas últimas referentes a  $\frac{3}{4}$  de tom (similarmente abaixo ou acima, em concordância com o símbolo utilizado).



**FIGURA 63** - Exemplos de  $\frac{1}{4}$  e  $\frac{3}{4}$  de tons usados em *Aether*.

Difícilmente um ouvido acostumado com música tradicional terá facilidade de perceber corretamente essas “desafinações” solicitadas na partitura. O que sugerimos ao intérprete é experienciar a sonoridade usando também o recurso visual. Por exemplo, para descobrir onde ficam as alterações, basta calcular fisicamente a distância de um tom.

Dividindo-o ao meio, encontramos um semitom (na escala temperada) e a próxima divisão será de  $\frac{1}{4}$  de tom. Além disso, como as notas são harmônicas, o compositor calculou previamente cada uma de suas notações e provavelmente o *performer* encontrará sua localização exata, experiência um tanto quanto complicada se houvesse pressão o suficiente no dedo para abaixar a corda e projetar uma nota tradicional.

Após essa questão da afinação, que resolvemos ressaltar de forma antecipada à leitura da obra, acreditamos que podemos prosseguir a análise abordando trechos pontuais, sendo desnecessário versar cada micro partícula da peça. Dessa maneira, principiamos com a estrutura.

Formalmente, com exceção dos dois últimos, cada sistema funciona como uma pequena frase. Inicialmente essa ideia é clara, pois ordinariamente é posicionada uma pausa no desfecho de cada pentagrama. Entretanto, a partir do quinto sistema o padrão é cessado e os silêncios deixam de circunscrever as balizas entre uma pequena frase e outra. De qualquer forma, mesmo deixando de ser evidente o que estamos revelando aqui, temos a segurança em expor essa visão da estrutura, pois isso foi enunciado pelo próprio compositor, em conversas informais. Segundo Igor Maia, ao iniciar a escrita de *Aether*, chegou a passar em sua mente a possibilidade de compor uma peça que viabilizasse ao violista algum poder de escolha estrutural, proporcionado por maleabilidade de hierarquia dentre as frases. Visto que sua composição também possui caráter de estudo, sua idealização, por razão de cada sistema possuir individualidade, o *performer* poderia selecionar trechos que fossem compatíveis com sua necessidade técnica em dado momento.

A opção da ordem de cada sistema poderia ser manejável inclusive durante a *performance*. Foi cogitada essa alternativa, não obstante, a obra se consumou em uma estrutura organizada. Existir uma estrutura fixa subtrai do *performer* a responsabilidade de atuar na composição da obra, pois em algum momento seria necessário ordenar as frases para se tornarem a obra. Da forma que *Aether* foi estruturada pelo compositor, se seguirmos exatamente a notação sequencial, a peça se encaixa praticamente em uma forma, sendo mais convincente composicional e musicalmente (falaremos sobre a forma no decorrer do texto).

De qualquer maneira, acabamos de mencionar a questão da estrutura da obra para o momento da *performance*. Apesar disso, ainda é possível reorganizá-la em forma de estudo. Propendendo para resoluções de questões técnicas, a *Aether* possibilita a

apresentação de pelo menos três pequenos estudos, além do objetivo principal, que são os trinados verticais. Por exemplo, se agruparmos os sistemas 4, 6 e 7, origina-se um diminuto conteúdo técnico com temática voltada ao estudo das cordas duplas com harmônicos (**FIGURA 64**).

The image shows three systems of musical notation for a double bass, focusing on double strings and harmonics. Each system is in bass clef and includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

- System 4 (ord.):** Starts with a trill on a dotted quarter note, followed by a slur over two eighth notes, and then a trill on a dotted quarter note. Dynamics are *pp*, *p*, and *mp*.
- System 6:** Features a trill on a dotted quarter note, followed by a slur over two eighth notes, and then a trill on a dotted quarter note. Dynamics are *mp*, *p*, *mp*, *pp*, and *mp*.
- System 7:** Includes a trill on a dotted quarter note, a slur over two eighth notes, and a trill on a dotted quarter note. Dynamics are *p* and *pp*. A section marked *s.p.* (sordina) is also present.

**FIGURA 64** - Sistemas 4 (quatro), 6 (seis) e 7 (sete) juntos, criando uma nova peça com foco em cordas duplas.

Ao congregarmos os sistemas 1 a 3, 8, 11 e 12, é dimanado um estudo no orbe de arpejos (**FIGURA 65**). Tanto a intercalação de notas tradicionais e harmônicas pode ser trabalhada nesse novo estudo originado, quanto a prática de como exercitar os  $\frac{1}{4}$  e  $\frac{3}{4}$  de tom.

Viola

1 s.p. III s.t. → s.p. tr → ord. I III tr → s.t.  
*p* > *ppp* < *pp* > *ppp* < *p* > < *p* > *ppp* < *pp* >

2 s.p. III IV s.p. ord. IV → s.p. ord. III IV  
*pp* < *p* > *ppp* < *p* > < *pp* > *p* > *pp*

3 III 3 tr s.p. → s.t.  
*p* > *pp* < *p* > < *ppp* >

8 s.p. tr  
*mp* < *mp* > *pp*

11  
*pp* < *mp* > *pp*

12 tr  
*p* > *pp* < *p* > < *pp* > < niente >

FIGURA 65 - Sistemas 1 a 3, 8, 11 e 12, recriando um estudo voltado aos arpejos, intercalados de notas harmônicas e tradicionais.

Ainda há a possibilidade de conglutinar pentagramas com o fulcro em *ricochet*, *glissandos*, além dos trinados verticais, os quais a peça se originou com objetivo principal. Vale salientar que apenas um sistema não exprime os trinados, que é o 11. Os

demais se movimentam no sentido de desenvolver, por meio de variadas maneiras, o diálogo com os *trilos*.

De qualquer forma, a possibilidade de reagrupar cada sistema em qualquer ordem confirma que o compositor de fato teve o intento de individualizar cada pentagrama como uma pequena frase. A exceção está precisamente nos sistemas 11 e 12, decorrente dos arpejos que os unem (**FIGURA 66**). A frase se estende até a fermata e posteriormente é acomodada uma pequena *coda*.

The image displays two musical systems, 11 and 12, in bass clef. System 11 consists of seven measures of arpeggiated chords, with dynamics markings *pp*, *mp*, and *pp* indicated below. System 12 consists of seven measures, starting with a *p* dynamic, followed by *pp*, then a section with *p* and *pp* dynamics, and ending with a *niente* dynamic. A *tremolo* section is marked above the notes in the second measure of system 12.

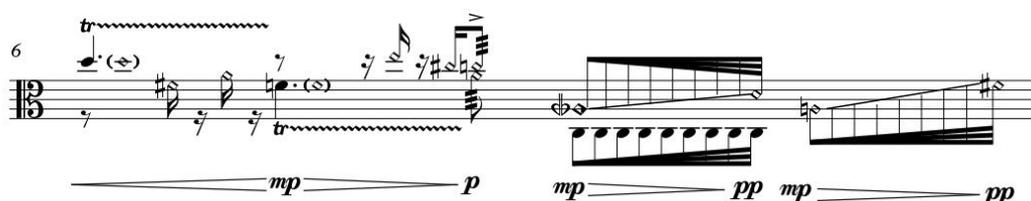
**FIGURA 66** - Sistemas 11 e 12, os únicos que requerem continuidade ao serem executados.

Se pensarmos a peça na sequência em que foi escrita, é admissível reunir as frases em períodos e identificamos a forma da música. De modo bem objetivo, os três exordiais sistemas formam o primeiro período da obra. Ao desembocarmos no quarto pentagrama, depreendemos que se trata de uma ponte, onde intercorre a transição entre elementos previamente anunciados e a exposição de componentes que pertencem ao próximo período. Nesse caso, o *tremolo* desponta, pela única vez na peça, para se dilatar e transmutar nos *ricochets* positivos. Há alteração de sonoridade e inclusão de cordas duplas nesse trecho que se espicha até o sétimo pentagrama. Por fim, resta o último período, do sistema 8 ao 12. Os arpejos e basicamente todos os materiais externados até tal ponto são reestabelecidos e metamorfoseados nesse terceiro período da obra, que incorpora também uma modesta *coda*.

A forma musical segue basicamente os períodos. Sumariamente, identificamos uma forma “A-B-A”, onde a primeira expõe os arpejos e exploração de pontos de contato, na seção “B” as cordas duplas e *ricochets* (praticamente sem o emprego de alteração do ponto de contato), e a parte final reúne todos esses elementos e os desenvolve.

Não pretendemos nessa parte do texto dissertar sobre explanação de pontos técnicos. Nosso intuito é evidenciar fatores que nem sempre estão patentes, explícitos, e por isso trilhamos tal caminho até aqui. De qualquer forma, após versarmos as questões anteriores, depreendemos que ainda falta um detalhe, que pode acarretar em transformação no pensar musical, tanto na elaboração do estudo quanto no resultado da *performance* da peça: trata-se do tempo. No início da obra é estipulado por meio de numerais uma demarcação de valores referentes à pulsação métrica da colcheia. O valor não é exato propriamente pela razão da dispensabilidade do rigor rítmico. Há ideias expressivas, figuras com valores exatos dentro da pulsação rítmica, mas não é requerida a transmissão interpretativa de tempo estrito. Cada sistema praticamente flui em um pulso individual, com liberdade. Subsiste, sim, uma rítmica em termos de duração, mas está subserviente à ideia de um tempo descomprometido com o metrônomo, se a frase ou o contexto demandar *rubato* ou acelerando.

A título de exemplo, no sexto sistema há duas sequências de *ricochets*, onde os sons friccionados são iniciados de forma mais lenta, praticamente controlada, e tomam velocidade, acelerando conforme o arco se aproxima cada vez mais da corda e é ricocheteado, quase à margem do desequilíbrio (**FIGURA 67**). Conforme grafado na partitura, ambos os trechos começam com o arco para baixo e seria praticamente impossível a execução dessa passagem estritamente a tempo.



**FIGURA 67** - Sexto sistema, onde foi composta duas sequências de *ricochets*.

Haverá uma cissura entre ambos os arcos para baixo, mas, como o tempo pode ser flutuante, os eventos não requerem precisão absurdamente métrica. Além disso, o tempo do *ricochet* pode ser variável, uma sequência durando mais do que outra e isso não será um problema, em termos musicais. Não se pleiteia duração fixa. O fluxo sonoro vai ser resultante do controle que se tem do *ricochet*, no ato da *performance*, ou da intenção musical do intérprete.

Provavelmente há muitas indagações que fogem de questões técnicas e não as versamos nesse texto. Todavia, acreditamos que pudemos trazer um pouco do

pensamento do compositor e essas informações podem auxiliar no desenvolvimento musical do intérprete frente à utilização dessa obra. O pensamento livre, tanto da estrutura quanto do andamento, é praticamente um norte na *performance* e estudo de *Aether* e, provavelmente, ter isso em mente remediará alguma outra dúvida que surgir no transcorrer do emprego dessa música.

*Aether* abarca dificuldades que fazem parte de *Sombres Miroirs* e que ajudam, além disso, a compreender a linguagem musical contemporânea de forma mais geral. De fato, todas as novas composições auxiliam, além da aquisição de técnicas específicas, uma compreensão mais aprofundada da estética da música contemporânea baseada no som, através de diferentes escritas e linhas de pensamento, promovendo uma inserção gradual do violista nessa comunidade e possibilitando uma nova forma de pensar e fazer música.

### 3.3.2. *Animitas*

*Animitas*, obra para viola solo elaborada pelo compositor Kino Lopes, possui o foco em *tremolos* com mudanças dinâmicas e pontos de contatos. É uma peça desenvolvida praticamente toda sob a perspectiva do desenvolvimento do *tremolo*. Por esse motivo, serviria como estudo complexo focado nessa técnica, pois exige do *performer* o controle em variadas situações, tanto de mão esquerda quanto de direita.

Como é de praxe em grande parte da abordagem do material elaborado a partir do século XX, inicialmente o intérprete esbarrará na leitura. Isso porque a grafia tradicional não é um recurso possível para expressar os transientes do som, visto que a sua estruturação se articula através de complexos não contemplados unicamente por um sistema de notação que se constrói a partir de alturas e ritmos, como no seu uso "tradicional". Dessa forma, como também sugerido nas outras novas composições, o processo de leitura musical deve ser moderado, descobrindo como solucionar a técnica de cada etapa.

*Animitas* foi desenvolvida buscando a exploração da imagem de conexões. Além de sua função como estudo, o compositor se inspirou na ideia de conectar a tradição musical (com a exploração vigente no período atual) a um repertório com outros elementos centrais (do período barroco). A dialética inerente no processo musical talvez seja em si um movimento que se alicerça no fomento às conexões, isto é, por meio dos materiais, das ideias, dos gestos, dos tempos, dos espaços.

Então o entrave está na conexão de tais mundos: um que podemos chamar de, segundo García Gallardo (2000), *common-practice*<sup>59</sup> com o pós-tonal ou contemporâneo. O propósito é de explorar a extensão do braço da viola, os *tremolos* e os pontos de contato do arco na corda e, conseqüentemente, será através desses movimentos e suas sonoridades que Lopes conecta a viola barroca de Telemann, por meio de alguns trechos do primeiro movimento do concerto para viola em *Sol* maior, com a *Sequenza VI* de Luciano Berio. Ou seja, conforme o instrumento percorre suas diferentes regiões e sonoridades, transita-se do compositor do século XVIII ao compositor do século XX.

Em nossa abordagem de *Animitas*, durante a escrita dessa análise, dividimos essa obra em cinco seções, que denominaremos, para maior clareza, como seções A, B, C, D e E. Sua sonoridade inicial parte do *tremolo*, no encetamento da seção A, em sua forma mais pura: apenas uma “aura”, soando apenas a sombra de algo, praticamente obscuro. Isso se articula através do *tremolo* posicionado logo em cima da ponte, com a mão esquerda descansando na região mais aguda da corda, limítrofe ao arco (**FIGURA 68**). Esta aura, se amalgamando com o silêncio, explora cada corda, que lhe impulsiona, aos poucos, em direção a mais movimentos que percorrem lentamente pelo espelho do instrumento, tautócrono aos pontos de contato experimentados pelo arco controlado na mão direita. Toda a sonoridade nessa parte da obra é muito similar, alterando entre *tremolos*, harmônico e trinado, com baixas dinâmicas sonoras.

---

<sup>59</sup> "A teoria de Schenker visa explicar a coerência orgânica das "melhores" peças da chamada música tonal de 'prática comum'. [...] Em suma, essa coerência é alcançada principalmente por meio do movimento tonal direcionado; onde a relação entre as harmonias dominantes e tônicas é o princípio básico; como sintetizado na estrutura fundamental" (GARCÍA GALLARDO, p. 3-4). (Tradução nossa). Texto original: Schenker's theory aims to explain the organic coherence of the "best" pieces of the so-called "common-practice" tonal music. [...] In short, this coherence is mainly achieved through directed tonal motion; where the relationship between dominant and tonic harmonies is the basic principle; as synthesised in the fundamental structure.

Kino Lopes  
Animitas  
Viola Solo

*Dedicado a Cleverson Cremer*

$\text{♩} = 60$  Com o arco em cima da ponte e com o dedo da mão esquerda descansando ao lado. Sul A Com a ponta Quase sem pressão do arco

L  
A  
R  
G  
O

2  
Livremente *pp* ∅

Sul A (s)(E6) muito arco muita velocidade

∅ *pp* ∅ *mf*

Sul D SP ord SP (s)

(s)(C6) ord TR

∅ *p* ∅ ∅ *p* ∅

**FIGURA 68** - Parte A de *Animitas*, inserida nos três primeiros sistemas.

Na seção B, a exploração completa a transformação do próprio *tremolo* em um harmônico, por meio do *ritardando*. De dentro da nota que o finaliza, surge novamente o *tremolo*, mas desta vez de forma mais fluída, calcorreando pelos pontos de contato do arco e deslizando o dedo pelo comprimento da corda da viola, explorando seus harmônicos (**FIGURA 69**). Esse trecho expõe um *continuum* (composto de harmônicos, *glissandos*, e arcadas que percorrem o caminho *tasto-ponticello-tasto*) e desses novos sons surge, como uma figura fantasmagórica, o começo do tema do concerto de Telemann, como se a viola estivesse aos poucos lembrando como ressoar a melodia barroca. O instrumento vai gradualmente (ao mesmo tempo em que rememora o tema do concerto) encontrando e esbarrando em novos sons, por meio da exploração de novas técnicas.

The figure displays four systems of musical notation for a viola part. The first system (top) is for the C string (Sul C), starting with a dynamic of *mp* and moving to *p*. It includes markings for *ord*, *rit*, and *expressivo*, with the instruction "com cada vez mais arco". The second system is for the G string (Sul G), featuring *Alternando ponticello* and *tasto* markings, with dynamics ranging from *mp* to *p*. The third system is for the D string (Sul D), with dynamics from *p* to *ppp*, and markings for *ord*, *rit*, *expressivo*, *ricochet flautando*, *crina*, *ponti*, and *ordi*. The fourth system is for the G string (Sul G), with *Alternando ponticello* and *tasto* markings, and dynamics from *mp* to *p*, including *molto flautando*, *pizz*, *sp*, and *legno e crina*.

FIGURA 69 - Parte B de *Animitas*, trecho que se estende dos sistemas 4 ao 7.

Toda a seção se encaminha para um novo *continuum*, onde este se desmancha por intervenção da dilatação do tremolo, mas nesta ocasião, o material composicional segue conduzindo uma série de ataques gradualmente mais fortes em direção a um radical *overpressure*, que, progressivamente, chega pela primeira vez à sonoridade "clássica" da viola, de forma encorpada, para citar o momento culminante da melodia do concerto de Telemann (FIGURA 70). O acorde final deste trecho engata em um retorno ao *continuum*, porém, agora expandido por arcadas em forma de arpejos que se transformam primeiro em harmônicos e em seguida caminham à figura do início da peça, percorrendo a linha do *arpeggio* para o *tremolo*, em uma única corda.

The musical score for Part C of *Animitas* (measures 8-11) is presented on a grand staff. The first system shows a treble clef, a 7/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a trill (tr) on a note, followed by a dynamic marking of *p*. Above the staff, performance instructions include 'Sul C', 'sp', 'ord', 'tr', 'ord', 'tremolo', 'ord', 'rit.', and 'expressivo'. A large wedge labeled 'over pressure' spans across the middle of the piece. The second system continues the melodic line with a dynamic marking of *mf*. The third system features a section labeled 'ord...' and ends with a dynamic marking of *p*. The final system includes 'arpeggio', 'ord', 'sp', 'harm', 'mf', 'tremolo', 'arpeggio (4 cordas)', and '(Sul A)'. The piece concludes with a final dynamic marking of *p*.

FIGURA 70 - Parte C de *Animitas*, grafada nos pentagramas 8 ao 11.

Prosseguindo na análise da forma de *Animitas*, nos deparamos com a seção D. Ulteriormente ao regresso da figura inicial (que desta vez vai se metamorfosear e adquirir o âmbito das quatro cordas, arpejando), é despertada uma jornada onde a música caminhará de volta à linha anterior em direção aos *arpeggios*, novamente no orbe dos harmônicos/*glissandi/tasto-ponticello-tasto*, ou seja, peregrinando pelo corpo do instrumento, mas, nessa ocasião, ascendendo à superfície do *continuum*, deixando à parte o aspecto de citações melódicas para, paulatinamente, assumir o formato de acordes que se distanciam das cores e da referência ao concerto barroco, em *Sol* maior (FIGURA 71).

The figure displays four staves of musical notation for Section D of *Animitas*, measures 11 to 15. The notation includes various performance techniques and dynamics. The first staff features an arpeggio (ord) with dynamics *mf* and *p*, and a tremolo section. The second staff shows a glissando (Gliss harm nat. com glissando) with dynamics *mf* and *p*, and a section with notes and slurs. The third staff shows a tremolo section with dynamics *mf* and *p*, and an arpeggio (4) section. The fourth staff shows a glissando (Gliss harm nat. com glissando) with dynamics *mf* and *p*, and a section with notes and slurs.

**FIGURA 71** - Seção D de *Animitas*, nos pentagramas 11 a 15.

A expansão harmônica continua a se desenvolver e na última seção (E), o tremolo hiper-agudo (tremolo "aura") irá, pela última vez, se dilatar (**FIGURA 72**). Conforme se estende, seus ataques novamente se tornam mais fortes em direção a um segundo *overpressure*, enquanto a mão esquerda desliza no espelho da viola rumo ao último acorde (o acorde inicial da *Sequenza VI*, de Berio). O percurso harmônico anterior trata-se de uma transformação de tríade perfeita para o primeiro acorde da *Sequenza*, sendo que o *overpressure* irá se metamorfosear em um *tremolo* sobre as quatro cordas para, *a posteriori*, decrescer em um trilha rumo ao último retorno da figura inicial. Para encerrar, o movimento musical perpassa do corpo da viola para o corpo do intérprete, onde este deve com a boca mencionar rapidamente as seguintes consoantes: “t – k – t – k”.

The figure displays a complex musical score for Section E of *Animitas*. It features several staves with various annotations and techniques:

- Top Staff:** Includes a tremolo section, followed by four *Sul A* markings. The first *Sul A* is marked *mf* and *p*. The second and third are marked *Sul C* and *Sul G* respectively, with the instruction "Over pressured com arco inteiro". The fourth is marked *Sul A* with the instruction "Cada vez com mais arco". A *Rit* (ritardando) marking is present, followed by an *ord* (order) marking.
- Middle Staff:** Shows a tremolo section labeled "tremolo 4 cordas" with the instruction "acelerando". This is followed by a section marked *f* (forte). There are markings for "tasto" (finger) and "sp" (sordina). A fingering instruction "\*dedilhado" is shown with digits 0, 2, 3, 1.
- Bottom Staff:** Labeled "V I O L A" and "V O Z". It shows a *Sul A* marking with *mf* and *p* dynamics. A tremolo section is marked with a circle containing a diagonal slash (∅). Below the staff, there is a note: "Som de 'T' e 'K': T - K - T - K - T - K (Etc.)".

FIGURA 72 - Seção E de *Animitas*, inserida nos últimos e sistemas.

Após a análise da forma da peça, dissertaremos sobre a parte técnica. *Animitas* não possui bula explicativa e, por esse motivo, todas as informações referentes às explicações de alguma técnica diferenciada são grafadas na partitura no decorrer da leitura. Por exemplo, no início da obra, como pode ser conferido na FIGURA 73, o músico acostumado com repertório tradicional pode se horrorizar com a quantidade de informações a serem constatadas, porém, não é nada tão complexo.

The figure shows the first measure of *Animitas* with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . The score includes a legend for the *Sul A* technique and a tremolo section:

- Legend:**
  - Sul A*: Com o arco em cima da ponte e com o dedo da mão esquerda descansando ao lado.
  - Sul A*: Com a ponta. Quase sem pressão do arco.
- Score:** The first measure is marked *pp* (pianissimo) and includes a tremolo section marked with a circle containing a diagonal slash (∅). The instruction "Livrementemente" is written below the staff.

FIGURA 73 - Primeiro compasso de *Animitas* e uma de suas legendas, que aparece no decorrer do texto.

Basicamente, pede-se para tocar extremo *sul ponticello*, na corda *Lá*, com o dedo da mão esquerda em uma região muito aguda (quase resvalando no arco). Além disso, temos o sinal do tremolo e a dinâmica para agregar à execução do instrumento. Ou seja, a

interpretação possui mais entraves em compreender a sonoridade do que, fundamentalmente, a produção sonora.

Desta forma, seguiremos versando determinadas dificuldades que aparecem na sequência. Algumas possuem texto explicativo e outras serão ressaltadas para esclarecimento de como proceder com a execução.

No sexto compasso, Kino recorre a uma notação que juntam dois sistemas, no entanto, o superior apenas indica a nota que soará durante a execução. Ao tocar o *Lá2* e o *Si2*, sendo este último harmônico, ligados, obtém-se o resultado de um *Si4*, duas oitavas acima.

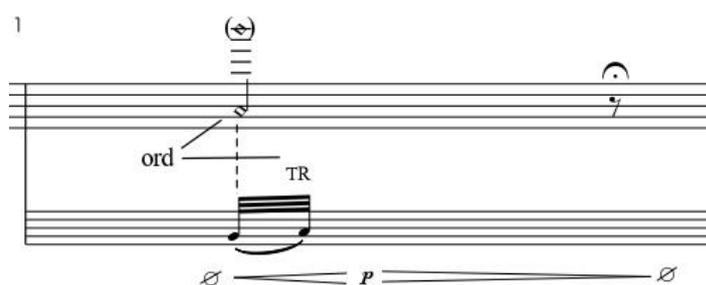
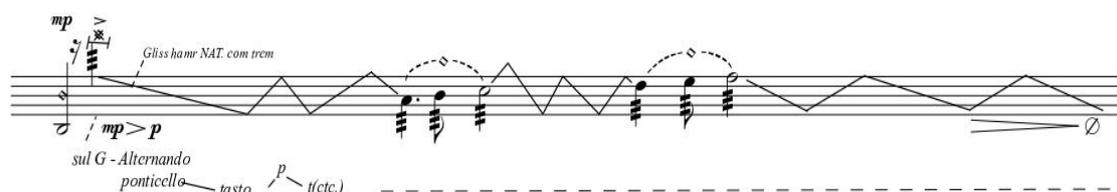


FIGURA 74 - Trinado do compasso 6.

No quinto sistema, a quantidade exacerbada de traços e pontilhados procuram extrair da viola uma sonoridade com *glissandos* e alterações de pontos de contato, sempre na corda *Sol* (FIGURA 75). No meio do trecho quase emerge uma melodia do concerto em *Sol* maior de Telemann, no entanto, tudo está emaranhado ao escorregar da mão esquerda sobre a corda e uma sonoridade próxima de se tornar transparente, em virtude do ponto de contato do arco e das notas possuírem pouca pressão no dedo. E claro, o *tremolo* dominando a passagem.

O cuidado do *performer* para esse trecho deve ser o entendimento das explicações. Enquanto acontecem vários *glissandos* descendentes e ascendentes, em diferentes velocidades, o arco altera seu ponto de contato algumas vezes. Quando são evidenciadas as notas que aludem ao início do primeiro movimento do concerto de Telemann, essas figuras devem ser tocadas quase em harmônico, com um som mais transparente, para interagir com a sonoridade alternada entre os pontos de contato. Por isso o compositor adiciona o losango sobre os dois grupos de notas que se manifestam no decorrer dessa passagem.



**FIGURA 75** - *Glissandos* na corda Sol, intercalando com os pontos de contato e o quase surgimento da melodia do Telemann.

Todo o fluxo sonoro desenvolvido desemboca em diferentes técnicas exploratórias. Os sexto e sétimo sistemas de *Animitas* requerem muita consciência do intérprete para que sejam executados (**FIGURA 76**). A primeira das técnicas experimentadas é o *ricochet*, seguido de uma seta, inscrito sobre ela a palavra “crina”. Esse efeito é realizado com o arco se movendo no sentido horizontal, se esfregando a partir do cavalete para o espelho. O arco precisa se deslocar praticamente até o meio da corda para uma boa reprodução desse ruído. Como o arco estará sobre o espelho, se torna simples realizar o flautando, que é a próxima técnica.

**FIGURA 76** - Sexto e sétimo pentagramas de *Animitas* explorando diferentes sonoridades.

O final do sétimo pentagrama é o próximo excerto que trataremos (**FIGURA 76**). Logo após a finalização dos *glissandos*, a subsequente dinâmica é um forte, sob um “X”, escrito na região grave da pauta. Esse efeito é realizado com o arco friccionando o tampo frontal da viola e na sequência, o mesmo ruído incorpora uma nota com altura definida. As cordas carecem de um leve abafar com a mão esquerda para suprimir qualquer som proveniente das mesmas, quando for emitido apenas o ruído. Após isso, é agregado um harmônico artificial (*Sol bemol 3* com harmônico sobreposto de quarta justa) e um *pizzicato*, cujo qual nós sugerimos a execução com a mão esquerda.

O posterior *Sib3* que é nosso alvo, pois possui um crescendo, em *sul ponticello*, aditado de um sinal ondular. Com esse símbolo o compositor aspira que o intérprete aumente a intensidade do vibrato, começando com a nota pura, lisa, e dilatando suas vibrações mais intensamente. As últimas cinco notas, em *mp*, são díades que experimentam movimentações ligeiras do arco, oscilando entre pontos de contato próximos ao cavalete e extremo *sul tasto*. São deslocamentos grandes, onde a sonoridade praticamente não representa as notas grafadas, mas sim, a audição de um ruído aerado.

Muitas vezes os compositores usufruem de diferentes notações e é isso que ocorre com o trecho a seguir, que está localizado no início da segunda página (**FIGURA 77**). O compositor emprega uma notação onde cruza as transições, mas acreditamos que essa escolha possua apenas efeito visual, pois não altera o efeito da passagem de ordinário para o *tremolo* e do *sul ponticello* para o ordinário se os traços fossem posicionados de forma paralela.

**FIGURA 77** - Transições entre as técnicas de ponto de contato e de velocidade de arco.

Como a primeira nota desse compasso é um trinado, entre o *Sol2* e o *Lá2* harmônico, o arco mantém apenas uma direção (neste caso, sugerimos que seja para baixo, atingindo uma boa região no arco para prosseguir com a transformação sonora). Quando são inseridas as notações que indicam transição entre as técnicas, o arco que estava mantendo uma única direção principia o movimentar na tendência do *tremolo* e o ponto de contato que era *sul ponticello* é mobilizado rumo o ordinário, até consumir seu objetivo, que é o terceiro dedo na corda *Sol*, harmônico, em *tremolo*, no ponto de contato ordinário.

Sobre o trecho posterior, provavelmente não é necessário explicação, mas a faremos de forma breve. A melodia do concerto do Telemann desemboca em um acorde, de *Dó* maior, que enceta um arpejo. A alternância entre as notas se desenvolve

gradativamente, de mais lento para mais rápido, enquanto o *glissando* é direcionado ao agudo. Conforme se adquire velocidade, o arco diminui a quantidade de cordas que são tocadas até se reduzir em apenas uma, na região aguda da corda *Lá*, e quando isso acontece, o efeito é de um *tremolo* (FIGURA 78).

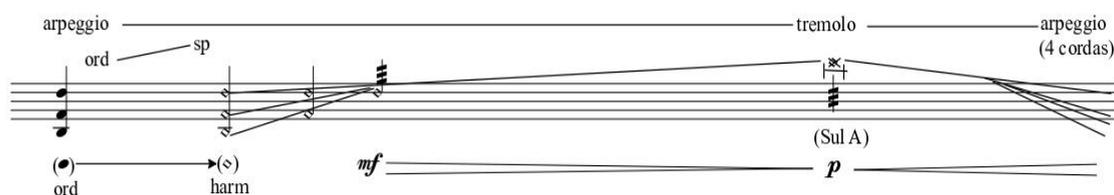


FIGURA 78 - Décimo primeiro pentagrama, requerendo transição do arpejo para apenas o *tremolo*.

Como ocorrido no exemplo anterior, presumimos que o trecho a seguir não careça de explicações, mas como não possui nenhuma frase explicativa, se torna viável abordá-lo. No décimo terceiro pentagrama, acentos são inseridos intercalados com *tenuto* (FIGURA 79). Como o arco está em *tremolo*, o intérprete deve evidenciar alguns dos movimentos do arco, mas de forma aleatória. Em nossa entrevista com o compositor perguntamos se era necessário seguir a sequência demarcada, mas nos foi apontado que basta realizar as acentuações de forma aleatória, contudo, o efeito é descontinuado antecedentemente ao início da transição para o arpejo.

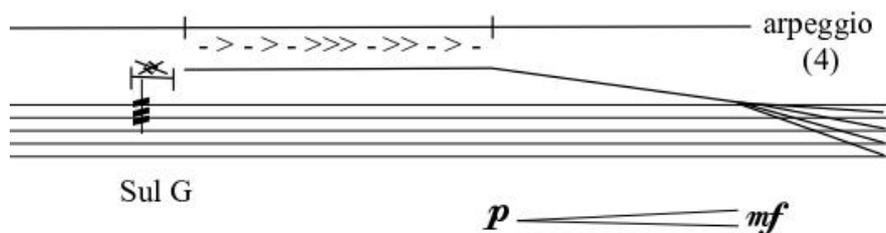


FIGURA 79 - Acentos aleatórios durante a execução do *tremolo*.

Para concluir, acreditamos que os trechos ressaltados eram os que porventura o *performer* poderia se deparar com alguma dúvida durante a execução a obra, tendo em mente a riqueza exploratória abarcada nessa música. Se o *performer* estudá-la ponderando todos os detalhes e estiver aberto a descobrir novas sonoridades, seguramente progredirá tecnicamente no caminho da música contemporânea. Como salientada múltiplas vezes em nossa dissertação, a música contemporânea praticamente se desenvolve incorporando constantemente a busca por variadas sonoridades e, nesse

sentido, essa obra teria o condão de servir como um estudo avançado, tanto do *tremolo* quanto dos pontos de contato do arco.

### 3.3.3. *Áspero*

*Áspero*, composta por Daniel Quaranta, possui uma ideia fundamentalmente gestual e não temática. O desenvolver do gesto que a torna temática, então, a intenção musical não é guiada por melodia ou frases. Sequer o tempo é exato, entretanto, enquadrando grupos e elementos gestuais.

Como a proposta era trabalhar as cores sonoras, através das mudanças de pontos de contatos, Quaranta procurou ocupar-se com o desenvolvimento da ideia de quais elementos deveriam ser manuseados para a alteração timbrística. Então, nesse contexto, foi definido o título, designado anteriormente ao início da escrita da peça, que guiou a proposta composicional, trabalhando as rugosidades do arco na corda, de forma áspera e raspada.

Nosso pedido ao compositor foi que houvesse um estudo a cerca de mudanças dos pontos de contato, de forma súbita ou gradual, percorrendo desde o *tasto* ao extremo *sul ponticello*, quiçá, atrás do cavalete. Dessa maneira, o compositor se aprofundou no uso de três níveis de arco para criar a variação entre o som mais granulado e o liso. O arco friccionando o meio da corda (entre cavalete e espelho) capta um som mais liso e nos extremos incita os sons mais granulados. O atrito do arco atrás do cavalete proporciona um ruído extremo granulado.

No que tange à exploração dos pontos de contatos, o compositor escolheu uma forma de notação que os separa na mesma partitura. Como pode ser constatado através da **FIGURA 80**, é fixado logo acima da pauta duas linhas que desagrega os três pontos de contato do arco na corda, realizando uma leitura da parte inferior para a superior, a representação se desloca de *tasto* a *ponticello*.



um símbolo para denotar as alterações timbrísticas, e a partitura tradicional é praticamente toda desenvolvida por meio de signos, ambas as informações parecem fazer mais sentido durante a leitura, se comparado a orientações por meio de palavras ou frases.

Da mesma forma que as mutações timbrísticas prefiguram uma unidade com a partitura, a questão rítmica segue uma lógica parecida. A obra não indica com precisão o andamento, mas sugere que seja ágil. À vista disso, o tempo não está em evidência, mas, sim, a assiduidade dos elementos gestuais que agrupam as figuras de forma proporcional. Por exemplo: no primeiro sistema da peça (**FIGURA 81**), há dois grupos de quintinas, mas o que deve ser observado na execução é a proporção entre elas, se cada agrupamento as conduz como uma unidade, porém, o primeiro grupo não possui obrigatoriedade nenhuma de ser tocado exatamente no mesmo pulso que o segundo. Ou seja, não é exigido um tempo fixo durante a peça, mas proporcional entre as figuras que serão executadas.

*Muito ágil*

Arco  
ponticello  
normal  
tasto

Viola

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

**FIGURA 81** - Primeiro pentagrama de *Áspero*, usado como exemplo da não obrigatoriedade da manutenção de um pulso fixo durante a obra.

Em conversa informal com o compositor Daniel Quaranta, nos foi advertido sobre essa liberdade, não obstante, existe um limite. Uma semínima, por exemplo, não deve soar como uma semibreve, ou vice versa. As proporções podem ser alteradas de acordo como transcorre a obra, com autonomia para que o intérprete usufrua os gestos dispostos em variados momentos, pois existe um pulso que se adequa às mudanças das figuras. Mas o ideal é que a sequência faça sentido musical, rememorando a inscrição do compositor no início da partitura, manifestando que as figuras requerem agilidade em sua execução. Apenas para reforçar esse assunto, o *performer* não precisa relacionar o decorrer da peça com o tempo inicial, mas demanda pensar em agrupamento, com certa regularidade.

As diferenças nos pulsos métricos também são provocadas pelo próprio compositor. No segundo sistema, é incorporada uma notação nas fusas que intenta um acelerando ou *ritardando* (**FIGURA 82**). Dessa forma, os gestos rítmicos e melódicos na

obra influenciarão, em alguma proporção, a agógica da música e o intérprete, provavelmente, será induzido nessas ondas sonoras inconscientemente.

**FIGURA 82** - Acelerando e *ritardando* escrito na própria figura.

Além das alterações nas proporções das figuras, ao acelerar e desacelerar, alguns trechos da partitura contam com indicações de “respira”, que são momentos para separar os agrupamentos. O fluxo é interrompido com essas pequenas pausas e a sequência posterior provavelmente terá o andamento afetado, seja súbito, seja gradativo. Todavia, como mencionado anteriormente, as alterações entre os fragmentos são requeridas pelo próprio compositor, por considerar as proporções mais interessantes que o tempo metronômico.

2

**FIGURA 83** - Pequenas pausas inseridas na partitura, com a nomenclatura "respira".

A partir dessas ponderações, seguiremos para a parte técnica da peça, porém, como abordado nas demais composições, enfocaremos em trechos pontuais, que provavelmente o intérprete hasteará a bandeira da dúvida.

Em determinadas partes da composição, Quaranta apenas posiciona a cabeça da nota, desprovido de haste (**FIGURA 84**). Essas figuras continuam a valer suas durações originais, no entanto, tal notação foi desenvolvida e inserida nessa obra em virtude da liberdade que é proporcionada ao intérprete. Nada é diferente, a figura sendo grafada completa ou sem haste.

**FIGURA 84** - Exemplo de figuras despidas de haste.

Como há uma bula indicativa no final da partitura, pouquíssimas ressalvas serão apresentadas aqui. Nosso novo enfoque salta para a segunda página, no oitavo sistema, onde o compositor modifica a notação das figuras que se repetem e isso pode causar dubiedade. Realizando a leitura na sequência, da esquerda para a direita, posteriormente às quatro semicolcheias, o *Sol2* e o *Ré3*, no segundo tempo, devem ser tocados como colcheias, de acordo com o símbolo posicionado entre eles (**FIGURA 85**). Análogo elemento se repete dois tempos à frente, porém, com uma dinâmica em *piano* súbito. Conforme o crescendo eleva a dinâmica em direção ao fortíssimo, as figuras posteriores às fusas se convertem em semicolcheias, no entanto, são ligadas. Essa é a questão que precisamos evidenciar: não se trata de erro de digitação do compositor e sim em seu interesse na mudança da articulação. Tanto é que na vez posterior, o que seria o oitavo tempo desse sistema, as duas figuras voltam a se separar e mais à frente, no décimo e décimo segundo tempo, as notas adotam um novo padrão, novamente divergente dos anteriores.

**FIGURA 85** - Diferentes articulações entre as figuras no oitavo sistema de *Áspero*.

Tecnicamente, a execução de diferentes articulações não complica a *performance* dessa passagem. É questão de definir a direção e ter controle do arco, não se afastando demasiadamente das duas cordas quando houver a execução do trecho ligado.

Nossa próxima abordagem se refere ao som atrás do cavalete. A intenção é explorar os ruídos, acelerando e *ralentando* para *niente*. Cada “X” marca a posição da corda que deve ser tocada, no entanto, o primeiro grupo de quatro notas é ligado e as

demais figuras são desligadas (**FIGURA 86**). Dependendo do andamento que o violista desenvolver o efeito, o fluxo da passagem não sofre grandes consequências. No entanto, como a peça proporciona liberdade, nesse momento nós escolhemos realizar a execução desse fragmento ligado, conectando melhor os ruídos e facilitando o movimento de acelerar e desacelerar. Sem contar que facilita desempenhar o *diminuendo* requerido nesse trecho.

The image displays two systems of musical notation for a Viola part. System 10 (top) shows a melodic line with various dynamics: *ff*, *p sub.*, *sff*, *mf*, and *f*. It includes a glissando marking and an 'A.C' (arco) instruction. System 11 (bottom) features a section with 'Respira' markings and 'jeté' instructions, indicating specific bowing techniques. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

**FIGURA 86** - Sistemas 10 e 11 de *Áspero*, onde é grafado o ruído atrás do cavalete.

Uma das últimas observações que realizamos está no trecho que o compositor insere na partitura várias notas simultâneas em *tremolo* (**FIGURA 87**). É possível que surjam algumas dúvidas, pois o fato é que não se torna possível executar quatro notas simultâneas com nosso modelo atual de arco e cavalete. No entanto, o que interessa é o ruído provocado pela explosão de sons. Portanto, para realizar esse feito, durante tal passagem, o próprio compositor demarca que o ponto inicial é no *tasto*, região onde as cordas são menos tensas e com certa velocidade e pressão no arco se torna possível pressionar três cordas simultaneamente. Dessa forma, ainda será requerida uma pequena movimentação no sentido vertical do arco, alternando entre a corda mais aguda e a mais grave do instrumento. Essa alternância é realizada com bastante intensidade no movimento do arco, inicialmente, e vai rareando conforme se direciona ao agudo, cada vez tocando menos cordas, até estar em apenas uma, a corda Lá, no mais agudo possível.

**FIGURA 87** - Décimo sexto sistema, representando a notação onde o compositor insere quatro cordas simultâneas, em *tremolo*.

Movimento similar é aplicado nos últimos gestos do intérprete na execução da peça. Para finalizar *Áspero*, o *performer* parte da região aguda da viola e desenvolve um *glissando* na direção das cordas graves (**FIGURA 88**). Para uma execução mais circunjacente à requerida pelo compositor, os dedos que escorregam sobre a corda devem frear a movimentação antes de atingir as cordas soltas. O ideal é que a mão continue abafando as cordas enquanto se intensifica a pressão e diminui a velocidade do arco. Como é um *cluster*, e é indicado que o ponto de contato do arco esteja no *tasto*, é possível alcançar as três cordas simultâneas, mas, se porventura a regulagem do instrumento não permitir tal feito, o arco pode tocar apenas as duas cordas mais graves.

4

**FIGURA 88** - Últimos sistemas de *Áspero*, finalizando com um *cluster* de ruídos.

Levando em conta o título da obra, *Áspero*, finalizar com um *cluster* é uma maneira de, como se replica em um ditado popular, “fechar com chave de ouro”. Parece-nos que toda a peça buscou desenvolvimento para um ápice, que foi alcançado nos compassos finais. De qualquer forma, esse não é um efeito praticado pelos músicos que estudam repertórios tradicionais. Geralmente, trabalha-se para alcançar um som

totalmente inverso, mas, todo esse exercício faz parte do processo de descoberta das sonoridades do nosso instrumento. O estudo consciente de todo o material nos levará a um patamar de músico mais completo, pronto a executar uma gama maior de timbres na viola.

### 3.3.4. *Knoten*

*Knoten* foi escrita pelo compositor José Henrique Padovani e possui sua essência na exploração de harmônicos. Diferentemente das composições tradicionais, essa obra foi originada através de uma ferramenta composicional algorítmica, desenvolvida por meio de programação computacional.

Em simultaneidade com o amadurecimento das ideias composicionais para *Knoten*, segundo entrevista informal, Padovani aproveitou o ensejo para estudar e se aprofundar nas ferramentas algorítmicas que pretendia utilizar na obra para viola. O trabalho incidido sobre as ferramentas partiam desde o processo de modelamento físico do instrumento, que busca imitar mecanismos de técnicas estendidas (*overpressure*, harmônicos, arco circular, etc), até a modernização de processos da escrita assessorado por computador. Por exemplo, foi criado um sistema que possibilita o mapeamento dos “nós” dos harmônicos em cada corda, indicando as parciais, sons resultantes, posições que devem ser tocados, etc. Inclusive a nomenclatura da peça visa englobar esse cenário e a palavra advém do alemão, que traduzida significa “nó”.

O código desenvolvido para se chegar ao resultado da escrita não é simples, pois se trata de linguagem de programação, mas podemos expor superficialmente a ideia.

Padovani procurou modelar os gestos instrumentais que seriam utilizados na viola. Desenvolveu uma biblioteca de funções gerais baseada na linguagem computacional Python, decorrendo que encontrar os harmônicos é apenas uma das aplicabilidades do programa (funcional para qualquer instrumento de corda). Como se trata de programação, cada nota corresponde a um número de acordo com o protocolo midi. Por exemplo, a corda *Dó* (*Dó2*) da viola condiz com o número 48 e a corda *Dó* (*Dó1*) do Cello equivale à cifra 36. Basicamente, cada numeral equipara-se a 1 (um) semitom, sendo que quanto menor seu valor, mais grave é a frequência sonora resultada. A partir da escolha e inserção do algarismo correspondente à corda solta (ou qualquer outra frequência sonora), é acrescentado o número da parcial que se quer sobre a nota selecionada. Se, hipoteticamente, for digitado o número 7 (sete), a sétima parcial será

exibida. O programa, então, revela qual é a nota, sua localização física no comprimento da corda (mostrando onde deve ser tocada), qual posição (considerando as fôrmas) e se é necessária qualquer alteração aproximada de quarto de tom.

Em *Knoten*, o recurso logarítmico descrito logo acima é perfeitamente observável na quarta página, a partir do compasso 143 (**FIGURA 89**) Discursaremos melhor sobre isso mais à frente, apesar disso, de antemão, adiantamos que essa sequência de harmônicos desenvolve o terceiro gesto na peça. Os losangos são encadeados e posicionados sempre sobre uma nota tradicional, significando que os harmônicos fazem parte daquela corda específica. Não se trata de cordas duplas. Por conseguinte, no exemplo utilizado abaixo, a experimentação dos harmônicos é exercida sobre a corda *Sol*, no primeiro sistema, e posteriormente a sequência de harmônicos é disposta sobre a corda *Ré*.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '143', consists of a single staff with a series of notes. Above the staff is a long horizontal line with a small circle in the center, indicating a sustained sound or a specific harmonic structure. Below the staff, there is a dynamic marking 'pp'. The second system, labeled '152', also consists of a single staff with a series of notes, followed by a single note on a higher staff. Above the first part of the second system is a long horizontal line with a small circle in the center, similar to the first system. Below the staff, there is a dynamic marking 'ppp'.

**FIGURA 89** - Harmônicos posicionados sobre uma corda, com alterações de  $\frac{1}{4}$  de tom.

No momento da execução, uma grande arcada (exemplo do compasso 143) constrói sobre a corda *Sol* uma espécie de melodia entre harmônicos e corda solta. Segundo o próprio compositor, se alguns dos harmônicos escritos não forem praticáveis (visto que mesmo os “nós” de parciais mais agudas, pouco usuais, podem ser encontradas com o código do programa), podem ser substituídos por cordas soltas, pois a ideia é criar uma linha sonora audível e oscilante entre ambas as sonoridades.

Procuramos explicar ligeiramente sobre como a peça foi concebida para inteirar o intérprete ao contexto da obra, prosseguindo justamente na trilha defendida nessa dissertação sobre o conhecimento de fatores extrínsecos em prol de um melhor resultado durante a *performance*. À vista disso, seguimos com uma análise de *Knoten*. Composicionalmente, a peça se desenvolve através de três gestos. O primeiro deles se

refere ao crescendo ou decrescendo, com uma nota central às vezes em harmônico e às vezes não (**FIGURA 90**).

The image displays six staves of musical notation in bass clef, illustrating dynamic gestures. Each staff begins with a 'V' symbol above the staff, labeled 'sul tasto'. The notation includes various dynamic markings: *f*, *pp*, *ppp*, *mp*, and *p*. There are also 'IV. nat.' markings with brackets above the notes. The staves are numbered 7, 15, 25, and 36. The notation shows a progression of dynamics, often starting with a forte or fortissimo note and moving towards a piano or pianissimo note, with some staves showing a crescendo or decrescendo indicated by a wedge-shaped line.

**FIGURA 90** - Exemplos do primeiro gesto da peça, grafada com uma nota central e algumas dinâmicas, neste caso, em crescendo.

Nesse momento, a partir do modelamento dos gestos na obra é que se inicia o processo de criação da música e da partitura. Dantes, o compositor se esfalfava em elementos abstratos, onde um número correspondia a uma altura sonora e definia a duração. Doravante, é permitido visualizar uma figura e um símbolo na horizontal transportando consigo diversas texturas dinâmicas, invariavelmente circunscritas (em cada uma) as intensidades iniciais e finais.

Simultaneamente à criação do primeiro gesto, quando se trata de harmônico, o programa cria um *bracket* (colchete) logo acima ou abaixo da figura, expondo a duração de forma mais simplificada. Como Padovani se utiliza de uma notação através do pulso

ao invés de compasso, o colchete promove uma facilidade em pensar toda a duração da figura e beneficia o intérprete no ato da leitura.

Basicamente, o primeiro gesto estrutura a peça, através da duração das figuras e no emprego de alguns parâmetros simbólicos associativos, como é o caso dos sinais de crescendo e decrescendo, dinâmicas, arco para cima, e se a nota está centrada no harmônico ou não. Os gestos posteriores lidam com outros elementos, como ressaltaremos a seguir.

O segundo gesto manipula a proporção entre as notas, causando um acelerando métrico (**FIGURA 91**). Essa grafia é insólita na música tradicional, chamada de *tremolo* acelerando. O trecho iniciado no pulso 68 exhibe pela primeira vez esse motivo, que será explorado em notas harmônicas, por toda a prossecução da obra.

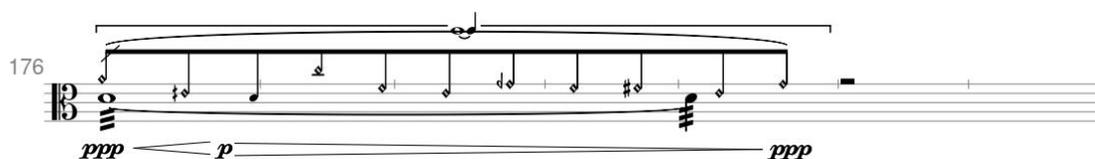
The image displays two musical staves. The first staff, labeled '68', shows a tremolo pattern in the third part of the third octave, marked with a forte 'f' dynamic. The second staff, labeled '77', shows a natural tremolo pattern in the third part of the third octave, marked with a pianissimo 'ppp' dynamic. Both patterns consist of a series of notes that increase in frequency and amplitude over time.

**FIGURA 91** - notação do *tremolo* acelerando, empregado em *Knoten* a partir do compasso 68.

Na *performance* de trechos que integram essa técnica, comumente um acento é percebido na última nota, embora não haja notação desse efeito. Isso é sobrevivendo fundamentado na progressão tanto dinâmica quanto rítmica, visto que a mão direita adquire velocidade e paulatinamente é introduzida pressão à corda. Em todo caso, segundo Padovani, não há problema na irregularidade ao atacar a última nota, contudo que ela possua uma duração maior às anteriores.

Versando sobre o derradeiro gesto, similarmente ao anterior, ele compactua com a alteração de como a nota será projetada. Moureja, de alguma forma, com a subdivisão de uma figura maior. Estamos nos referindo aos harmônicos que se alternam sobre uma mesma corda, seja esta longa ou *tremolo* (**FIGURA 92**). Anteriormente, quando dissertamos sobre a programação algorítmica havíamos apresentado um exemplo similar,

no entanto, isso foi feito para aclarar outro contexto, que não aludia aos três gestos composicionais.



**FIGURA 92** - exemplo do terceiro gesto, se tratando de harmônicos sobre uma corda.

Ao executarmos os trechos que detém o terceiro gesto, é significativo pensarmos na ideia do compositor, que é clara: a intenção que uma nota seja sustentada, explorando os “nós” dos harmônicos naturais factíveis sobre determinada corda, sendo que a nota longa pedal é tocada em um extenso arco ou em *tremolo* (nesse último caso são criadas duas camadas de atividade, uma da mão esquerda, passeando sobre os harmônicos, e outra com a mão direita). Indiferente da especificidade do golpe de arco, aqui há um fluxo sonoro que é interessante a manutenção do mesmo até que a ligadura se finde. Entretanto, como frisado anteriormente, pelo fato da obra ser modelada algorítmicamente, é possível que algumas ligaduras sejam muito extensas e precisem de adequação, como também é crível que alguns dos harmônicos não soem, sendo que a própria questão do comprimento de corda vibrante de cada instrumento pode interferir.

Por se tratar de uma obra composta para viola, temos a consciência que, dentre todos os instrumentos de cordas, ela é a que mais possua diversificações nas medidas das plantas na ocasião de sua construção. É comum nos depararmos com violas no âmbito de 38 a 45 centímetros de comprimento de corpo. Por conseguinte, possivelmente essas condições salientadas interfiram na possibilidade de projeção de alguns harmônicos, sobretudo onde a corda praticamente não vibra.

Para concluirmos, é considerável esclarecer acerca das subdivisões de cada pentagrama. Está explícito no decorrer da partitura que o compositor não se utiliza de compasso e cada pequena marcação na quinta linha do sistema aponta a referência para 1 (um) pulso, como forma de associar o momento com o tempo cronométrico. Sendo assim, cada número no início dos pentagramas figura a contagem de tempos. Padovani manuseia uma notação que se localiza entre a proporcional e a métrica, contudo, desprovido de fórmula de compasso.

Em termos de andamento, a pulsação foi pensada para ser executada em torno de 60 bpm. Basicamente, os tempos métricos sincronizam com o tempo do relógio, por esse

motivo mencionamos a ideia entre pulso proporcional e métrico. A conciliação entre ambas as notações é uma conduta indefinidamente apropriada pelos compositores de músicas espectrais, dentre eles Gérard Grisey.

Em *Knoten*, Padovani não pretendeu exibir o tempo com o metro audível. Os harmônicos e demais elementos funcionam, na realidade, como uma sequência sonora contemplativa. Os gestos modelados algoritmicamente possuem duração, ocupam o tempo, mas não demarcam metricamente a marcação do pulso ou suas subdivisões. A obra soa como um fluxo sonoro, livre, mesmo quando é indicado que cada tempo possui a duração de 1 (um) segundo, ou quando aparecem os harmônicos no terceiro gesto. Se fizermos uma leitura atenta da partitura, perceberemos que existe uma notação de *appoggiatura* quando elas aparecem (**FIGURA 93**). Então, todos os gestos podem ser pensados com uma grande liberdade de tempo.



**FIGURA 93** - Sinal de *Appoggiatura* nos inícios de cada sequência de harmônicos do terceiro gesto.

Para concluirmos, procuramos apresentar que o compositor modelou alguns gestos e mecanismos do próprio instrumento, intentando encontrar uma maneira de descrever alguns comportamentos ou características computacionalmente. É uma forma de pensar menos em elementos simbólicos, e compenetrar-se em uma ação física, explorando as possibilidades de emissão de sons em um determinado instrumento. Para isso, os gestos são criados, pensando na viabilidade de alguma sonoridade específica. Uma forma, também, de modernizar a composição.

### 3.3.5. *Metsähaapa*

*Metsähaapa* foi composta pela musicóloga e compositora Tatiana Catanzaro, com o desafio de desenvolver um estudo sobre os *tremolos* com mais de uma linha melódica. Como sua inspiração manava de *Vent Nocturne*, o material composicional é advindo do segundo motivo de *Sombres Miroirs*, e, diante disso, Catanzaro sondou conteúdos relacionados ao vento.

O respectivo título da peça, *Metsähaapa*, eflui do Finlandês, sendo o nome empregado às árvores *populus tremula*, nativas das regiões frias e temperadas da Europa,

Ásia e nordeste da África. É uma espécie arbórea de porte médio e suas folhagens se avivam com a mínima movimentação do vento, por conseguinte, associar poeticamente sua nomenclatura a uma obra que possui o *tremolo* como cerne lhe pareceu um contraponto conveniente.

Como Catanzaro procurou aproximar sua composição à *Vent Nocturne*, tal terminologia como título, de certa forma, se correlacionava com a biografia de Saariaho, visto que a *populus tremula* é uma planta que se prospera na região onde ela nasceu. Muito além de apenas associar o nome, a problemática técnica de Catanzaro se correlaciona com a ideia de *Sombres Miroirs*, como se sua composição fosse um ramo desta: a primeira remonta ao vento e as folhagens sacudindo de *Metsähaapa* se esconde ali dentro.

A harmonia inicial é da música de Saariaho. Constitui-se por meio do segundo motivo, mas usado de uma forma onde extrai sua linearidade e faz com que as cordas se modulem. Desde o inaugurar do primeiro compasso é afixada uma modulação, onde duas notas idênticas, porém em duas cordas, encetam um movimento de distanciamento transversalmente com o aumentar da taxa do vibrato (**FIGURA 94**). O deslocamento do dedo na corda possibilita a dissociação entre ambas as frequências e, a partir disso, é como se a peça geminasse, de uma altura principal, para posteriormente se afastar e criar uma modulação entre duas linhas melódicas, sendo que o vento é inserido na voz inferior, com as folhas tremulando.

♩ = 54  
*flessibile, libero*

Tatiana Catanzaro

Viola

*p*  
vibr.

3

Vla.

*p*  
vibr.

5

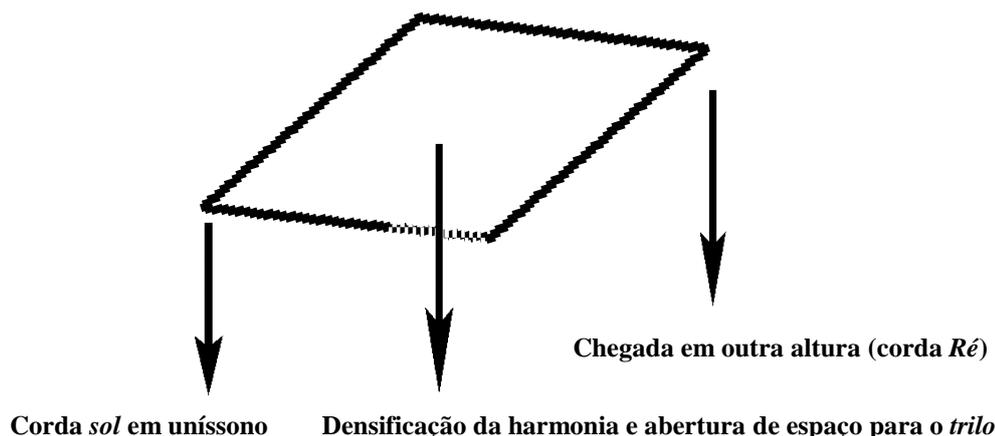
Vla.

*mp* *fp* *espress.*  
*mp*

**FIGURA 94** - Compassos iniciais de *Metsähaapa*, onde é possível observar a modulação causada pelo vibrato e o distanciamento sendo efetivado a partir da separação das vozes.

Estruturalmente, Catanzaro abstratamente imaginou uma figura em forma de losango, onde, a partir do Sol, harmonicamente, se intensifica para criar a estrutura do trilo entre duas cordas e, positivamente, as vozes se juntam novamente, no entanto, se deslocando para outra altura (**FIGURA 95**). É como se houvesse um filtro que, seguidamente a criar a melodia, se afunila para a região da corda Ré (**FIGURA 96**).

Segundo a própria compositora, em entrevista informal, esse formato foi pensado, pois era preciso criar os *trilos* no âmbito de duas cordas e, estrategicamente, foram escolhidas as cordas *Sol* e *Ré*, que são centrais na viola. Se fosse preciso, a composição poderia expandir a tessitura ainda para região grave ou aguda. A escolha de trabalhar com foco nas cordas citadas lhe permite liberdade para ação, caso determinada amplitude fosse necessária, possibilitando mais oportunidade de desenvolvimento melódico e harmônico na peça.



**FIGURA 95** - Figura em forma de losango, a qual foi estruturada *Metsähaapa*, partindo de um unísono, intensificando a harmonia e abrindo espaço para os *trilos* em duas cordas e atingindo outra frequência sonora no final.

**FIGURA 96** - Último pentagrama da obra, onde observamos a escrita circundando a corda Ré.

Basicamente, se separamos as duas vozes, a superior circunda a corda *Sol* e a inferior busca mais alterações, conquistando algo novo, até o momento em que se depara com um *Dó#3*, em um movimento contrário ao do primeiro compasso e a sensível se encaminha para o *Ré3*, totalmente inaudível (**FIGURA 97**).

**FIGURA 97** - Compassos iniciais e finais de *Metsähaapa*. Nessa imagem podemos observar o movimento espelhado do vibrato na voz inferior.

Deixando de lado a questão das cordas duplas, que carece de leitura atenta, a peça é relativamente simples, seguindo uma notação de música tradicional. Essa foi uma das preocupações de Catanzaro ao compô-la, em virtude de nosso propósito de aproximar o

intérprete à música contemporânea. Tanto a escrita praticamente não apresenta notação incomum quanto os elementos inseridos no desenvolvimento da obra não são mais difíceis que *Vent Nocturne*, servindo, assim, como um estudo focado em determinada técnica, porém, no limiar de propiciar ao intérprete uma zona de conforto em relação a seus conhecimentos prévios.

Essa iniciativa também foi inspirada em Saariaho, versado que ela possui essa qualidade de escrever uma obra que funcione como pivô entre duas estruturas: quase tradicionais e menos tradicionais. Dessa forma, há a possibilidade de que o *performer* (iniciante nessa linguagem) não se assuste ao se esbarrar com esse tipo de música e acaba por favorecer e oportunizar uma introdução menos impactante aos músicos que não possuem contato com obras contemporâneas.

No que tange a questões práticas de *Metsähaapa*, trataremos de alguns poucos compassos com a finalidade de clarificá-los. O primeiro deles é o compasso 7, ponto esse onde é incorporada na peça a primeira circunstância onde alguns dedos são manobrados em simultaneidade, de forma independente. Como a voz inferior demanda pela execução do *Fá2*, na corda *Dó*, e agrega o quarto dedo em harmônico, a linha superior emerge logo na sequência, quase imediatamente, inserindo um *Sol* (corda solta), *Dó3* (também primeiro dedo) e *Mib3* (terceiro dedo) (**FIGURA 98**).



**FIGURA 98** - Compasso 7 de *Metsähaapa*, onde ocorre movimentos divergentes nas vozes.

Tal feito se torna mais acessível quando nos preparamos para incluir a quinta justa (no meio das duas cordas) sem tirar o dedo de número 1, entretanto, o harmônico soa inicialmente com a corda *Sol* solta e a preparação antecipada não se torna possível. Como o *Fá2* já estará preso na corda *Dó*, para evitar que haja alguma espécie de hiato nessa frequência sonora, basta, apenas, um movimento do cotovelo esquerdo, se afastando do corpo do instrumentista e rotacionando o dedo na direção da corda *Sol*, para, então, segurar ambas as cordas após esse gesto. O fato de executar simultaneamente o

harmônico intrica moderadamente a passagem, mas é questão de exercício para desenvolver a habilidade suficiente necessária. No que concerne às diferenças de articulações entre ambas as vozes, prevalece a que dispuser da menor figura e como a linha superior acomoda um *tremolo*, todo o compasso soará com esse efeito.

Partindo para os compassos dez e onze, o fluxo sonoro flui através dos trinados na voz inferior, concomitante à corda *Sol* na linha superior (**FIGURA 99**). Não se trata de *tremolos* e, por esse motivo, a movimentação da passagem é derivada da agitação da mão esquerda. Sendo assim, o *performer* pode ligar as figuras inferiores da maneira que lhe aprouver, contudo que não haja acentos exagerados nas mudanças de arcadas. Mas a indagação maior se evidencia no compasso onze, pois síncrono ao trinado *glissando* na voz inferior, Catanzaro adita um arpejo na linha superior que nos parece impossível de ser realizado.



**FIGURA 99** - Compassos 10 e 11, com *trilos* de diferentes intervalos e uma melodia embutida.

No entanto, durante entrevista informal, ao discutirmos sobre a execução desse excerto, Catanzaro explicitou que o *trilo* na voz inferior será contido enquanto rapidamente é anunciada a voz superior, um efeito muito similar ao que Saariaho se utiliza a partir do compasso 15, de *Sombres Miroirs*, contudo, com notação diferenciada (**FIGURA 100**).

**FIGURA 100** - Mescla entre trinados e arpejos contidos na obra de Saariaho.

O próximo excerto refere-se aos *glissandos* e trinados. A partir do compasso 13, Catanzaro abarca os *trilos* verticais, sem embargo, é incorporada uma fusão entre diferentes categorias de trinados (**FIGURA 101**). O movimento é inaugurado com um *trilo* tradicional, que se metamorfoseia em algo intermediário, pois é implantado um *glissando*, que desliza os harmônicos enquanto transita rumo ao *Sol3* (quarto dedo na quarta posição). Então, o efeito produzido é um trinado horizontal, mas com notas harmônicas e com diferentes intervalos. Na conclusão de sua rota, no compasso 15, o *Sol3* se transforma em trinado vertical, variando a pressão do dedo e adicionando o *Sol2* mais grave, na corda *Dó*, ainda na mesma posição.

**FIGURA 101**- Compassos 12 ao 18, onde ocorrem *glissandos*, trinados e *overpressure*.

O último efeito que mencionaremos rapidamente é o *overpressure*, representado nessa música com duplo sinal de talão (um dentro do outro) (**FIGURA 102**).

**FIGURA 102** - Sinal de *Overpressure* na peça de Catanzaro.

Essa técnica possui a característica, como o nome traduzido do inglês já sugere, de exceder o limite de pressão que a corda admite. Para tal proeza, a velocidade do arco é reduzida e adicionada pressão sobre a madeira do arco, com o dedo indicador. O resultado é um som extremamente ruidoso. No caso de *Metsähaapa*, esse sinal aparece três vezes, seguido de dinâmicas sonoras baixas. Sendo assim, o efeito sonoro não se prolonga e o som é transformado no momento que se alteram as dinâmicas. Assim como as demais sugestões de estudos anteriores, essa técnica carece de atenção especial para sua execução, pois envolve diferentes velocidades de arco e pressões, quando se trata de uma nota continuada.

Então, após essa última ressalva, concluimos nossas considerações sobre *Metsähaapa*, dissertando a respeito de determinadas dificuldades que consideramos importantes para o *performer* que se prontificar a estudá-la. De qualquer forma, estamos conscientes que não versamos todos os obstáculos que podem ser enfrentados em sua execução, visto que cada intérprete possui suas ressalvas frente à determinada técnica e, por essa razão, nosso foco foi o de esclarecer possíveis dúvidas que possam surgir no momento do estudo ou da *performance* dessa obra.

#### 4. CONCLUSÃO

Esse estudo aborda os novos desafios da *performance* que surgem com a música contemporânea e tem como finalidade introduzir o violista às questões de interpretação que são despontadas a partir da segunda metade do século XX, por conta dos novos modelos composicionais ligados à emancipação do ruído como estrutura musical e do som.

Inicialmente, nos ocupamos com a questão dos intérpretes não possuírem interesse massivo em peças contemporâneas, advindo, como ressaltamos, de diversos fatores no orbe de uma crescente e contínua reconfiguração da forma e da escrita musical<sup>60</sup>. Com o novo panorama sonoro, os recursos timbrísticos convergem para a diversidade de componentes sonoros e então surge a terminologia “técnicas estendidas”, possibilitando sonoridades que extrapolam o meio tradicional de se tocar um instrumento. Desta forma, o fazer musical conflui para algumas complexidades técnicas que afugenta o musicista ambientado em um contexto de música tradicional.

No decorrer de nossos estudos, chegamos ao entendimento de que a prática da música pós-tonal pode amparar o *performer* no seu desenvolvimento musical, sendo incorporada em simultaneidade com os repertórios tradicionais convencionados. Isso justamente por agregar conhecimentos técnicos e musicais que são inerentes à música a partir do século XX, com complexidades diferentes da música tonal. É uma forma de congregar maestria instrumental de novas técnicas, conjecturando um olhar mais amplo no fazer musical inclusive de músicas que antecedem o período moderno e contemporâneo.

Além do desenvolvimento técnico, de forma geral, a promoção do contato com tais obras poderia proporcionar uma diminuição, também, no preconceito preestabelecido entre os músicos, que é um dos problemas atuais quando concerne ao diálogo entre musicista e música contemporânea. Hodiernamente, muitas vezes, não possuímos afinidade com determinado período musical, entretanto, como existe uma sequência lógica no planejamento acadêmico do instrumentista, este incorpora em sua prática instrumental tal peça, mesmo que, se fosse lhe concedido algum poder de escolha, provavelmente sua seleção priorizaria outras obras que o satisfizessem. Como, de forma velada, são obrigados a interagir com músicas escritas em um período que compreende

---

<sup>60</sup> Se porventura ainda não deixamos claro sobre isso, ver, por exemplo, Dufourt: *O artifício da escrita na música ocidental* (1997).

pelo menos três séculos, mesmo se não houver completa simpatia com tal linguagem musical, não se observa repulsa ao executá-la, diferentemente de como decorre com a música contemporânea. Então, o que possibilita a apreciação a dado período musical é o contato com a obra no transcorrer da formação musical do *performer*, propiciando o aprendizado aos poucos, tanto da linguagem quanto de todo o contexto onde a obra insere.

Como procuramos abordar nessa dissertação, a interpretação de uma música carece de compreensão holística de sua estética, da sua epistemologia e tantos outros fatores. Por essa razão, realizamos uma análise que considerasse fatores extrínsecos à obra, desde o significado poético do título até a verificação e investigação de como pode ter sido pensada a harmonia e a estrutura composicional. Igualmente, insistimos que o simples fato de assimilar certa técnica não significa que a *performance* estará garantida, pois a linguagem que engloba determinado período não pode ser reduzida apenas a alguns efeitos, se trouxermos o diálogo para a música contemporânea, por exemplo. Ou seja, profusos coeficientes precisam ser considerados para uma boa *performance*. O domínio técnico, conhecer a linguagem e obter informações sobre a obras são alguns dos tópicos que necessitam consideração durante o planejamento da interpretação de uma peça.

O conhecimento mais aprofundado é capaz de remodelar absolutamente o ponto de vista sobre uma música. Isso aconteceu conosco, durante essa pesquisa. Além de um maior interesse em interagir com a linguagem da música contemporânea, após a cognição de sua estética, reparamos que o relacionamento com as novas técnicas torna o intérprete mais completo musicalmente, com maior controle da sonoridade ambicionada. Por exemplo, é comum reduzir a interpretação de uma música barroca apenas a fraseado ou dinâmica, contudo, o resultado sonoro é mais interessante quando o *performer* possui controle da sonoridade e, mesmo que não haja qualquer indicação na partitura nesse sentido, o intérprete recria a obra e busca timbres que melhor encaixem com determinada frase ou contexto. Estamos evidenciando a possibilidade de trabalhar especificamente os sons, ao invés de pensar apenas as notas.

Só é possível ponderar a realização de uma ação a partir do momento em que existe a consciência da possibilidade de tal feito. Quanto mais domínio houver do instrumento, seja da sonoridade tradicional ou das técnicas estendidas, maior será a viabilidade de que o intérprete se sinta à vontade para desenvolver a música rascunhada em um papel. Como a partitura é meramente um meio de orientação musical, não pode

ser considerada como música e então, a atribuição do intérprete é recriar a obra e a tornar substancial, audível, perpassando por diversas margens interpretativas até que atinja seu objetivo musical.

Da mesma forma que a experiência com a música contemporânea modificou nossa maneira de pensar a sonoridade do instrumento, indiferente de menção sobre algum período musical, acreditamos que também provocará o espírito dos violistas que tiverem acesso a esse material. Por este ângulo, tendo em mente todo o trajeto descrito desde o início de nossas palavras nesse texto, contextualizando a música espectral e confluindo para as novas composições, certamente o *performer* progredirá tecnicamente no caminho da música contemporânea. Ressaltando aqui apenas as novas composições, as técnicas desenvolvidas são demasiadamente experimentadas por compositores contemporâneos e, por esse motivo, não deixa de ser uma introdução do violista no contexto de uma música que possui o som como base em sua estrutura.

5. ANEXOS

5.1. ANEXO 1: Partitura de *Sombres Miroirs*, com arcos anotados

**Kaija Saariaho**

**Vent Nocturne**

for solo viola and electronics

**Chester Music**

## Performance Notes

Trills should always be played to the semitone above, unless otherwise stated.

Tremolo should always be as dense as possible.

Natural harmonics should always be played in the position indicated.

S.T.	sul tasto
S.P.	sul ponticello: near the bridge
E.S.P.	estramente sul ponticello: on the bridge
X	behind the bridge
N.	normal (used with S.P. and S.T., otherwise ord.)
	gradual and continuous transition
	diminuendo al niente
	crescendo dal niente
	a trill produced by alternating the finger pressure between normal (◉) and light (harmonic, ◊). The result should be alternating normal and harmonic sounds.
□	noise produced by any convenient way (wooden part, dampening string, etc.)

## Electronics

- \* Macintosh computer equipped with an audio interface compatible with Max/MSP (e.g. Motu 828mkII; Motu 896; Digidesign DIGI002; RME sound-card) to run a patch including quadraphonic hard-disk playback of sound-files as well as the reverberation of the instrument.
- \* MIDI interface (e.g. Motu Micro Lite USB) to connect a MIDI sustain pedal to the Macintosh
- \* 1 sustain pedal (for Max triggering) connected to the Mac through any MIDI keyboard or voltage to MIDI converting device (e.g. MIDI Solutions' Footswitch controller).
- \* 1 (contact) microphone
- \* Mixer & quadraphonic amplification

for the latest Max patch version please see [www.chesternovello.com](http://www.chesternovello.com)

2a

for Garth

# VENT NOCTURNE

Kaija Saariaho

## I. Sombres miroirs

*Sempre flessibile, libero* ♩ = c.54

Viola  
Electronics

5  
8  
13  
15 (1)  
20

S.P. → N. → S.P.  
S.T. → N. → S.T. N.  
N. → S.P. → N.

*ppp* *mp* *p* *mp* *mf* *p* *pp*

*poco sfz* *mp* *mf* *p* *pp*

(III)

slow breathing/viola noises

breathing/chord I/D

(continue the same trill)

breathing

25. N. N. S.P.

*mp* 10 *f* 10 10 10

27. E.S.P. E.S.P. S.P.

*p* 10 10 *mf* 2 3 0 10 10

29. S.P. N. S.P. N. S.T.

10 10 *f* 4 3 0 10 10 6

33. N. N. S.P.

*f* 10 *Símile* 3 3 10 10 *mp* 6 *pp*

breathing/  
chord 2/A

36. (continue the same trill)

36 37 38 39

breathing

42. flautando S.T. N. IV Pos. VII Pos.

*pp* 6 3 *mf* 4 3 IV Pos. VII Pos. 2 3

VII Posição.....

Musical score for measures 45-47. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 45 starts with a dynamic of *mp*. Above the staff, there are red annotations: "IV Pos." above measure 45, "VII Pos." above measure 46, and "I Pos." above measure 47. Fingerings are indicated by red numbers: 2 and 3 in measure 45, 3 and 1 in measure 46, and 3, 1, 3 in measure 47. Above the staff, there are also breath marks: "N." above measure 45, "N. (I, II, III)" above measure 46, and "N. (III)" above measure 47. An arrow labeled "S.P." points from measure 45 to measure 47.

Musical score for measures 48-50. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 48 starts with a dynamic of *mp*. Above the staff, there are red annotations: "IV" above measure 49 and "V" above measure 50. Fingerings are indicated by red numbers: 1 in measure 49 and 4 in measure 50. Above the staff, there are breath marks: "S.P." above measure 48, "N." above measure 49, and "N. (III, IV)" above measure 50. An arrow labeled "N." points from measure 48 to measure 50.

Musical score for measures 51-53. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 51 starts with a dynamic of *f*. Above the staff, there are red annotations: "4" above measure 51, "4 4" above measure 52, and "3 (II)" above measure 53. Above the staff, there are breath marks: "N. (II)" above measure 53. An arrow labeled "N." points from measure 51 to measure 53.

Musical score for measures 54-57. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 54 starts with a dynamic of *mf*. Above the staff, there are red annotations: "2" above measure 57. Above the staff, there are breath marks: "N." above measure 54, "S.P." above measure 55, "X" above measure 56, "S.T." above measure 57, and "N." above measure 57. Circled numbers 6 and 7 are placed below the staff in measures 54 and 57 respectively. Below the staff, there are labels: "breathing/chord 3/A" under measure 54 and "breathing/chord 4/A" under measure 57.

Musical score for measures 60-63. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 60 starts with a dynamic of *p*. Above the staff, there are red annotations: "6" above measure 61 and "1" above measure 62. Above the staff, there are breath marks: "N." above measure 61, "N." above measure 62, "S.P." above measure 63, and "S.T." above measure 63. A circled number 8 is placed below the staff in measure 62. Below the staff, there is a label: "breathing/chord 5/D" under measure 62.

4

65

*mf*

(continue the same trill)

*pp*

9

viola noise

**Molto energico**

70

*f*

10

transformed viola noises/breathing

73

*pp*

11

transformed viola noises/breathing

A tempo

Poco furioso

S.P. → S.T.

N.

76

*p*

12

transformed viola noises/breathing

S.P. → S.T.

N.

79

*fff*

13

transformed viola noises/breathing

poco rit.

N.

S.P.

S.P. → S.T.

A tempo  
Sempre energico

82

83

14

84

85

14

transformed viola noises/breathing

86

87

15

89

90

91

15

transformed viola noises/wind

92

93

94

16

transformed viola noises/wind

poco a poco più flautando

95

96

16

98 *pp* (17) transformed viola noise

101 *mp* 3 (II)

102 S.T. 4 N. 2 (I) (II) N. (I) 3 S.P. (I, II, III) 3 (II)

105 E.S.P. 3 S.P. (III, IV) S.P. 3 N. 3 (continue the same trill)

107 (18) transformed viola noise/breathing

110 N. 3 N. 12

111 N. 12

(19) breathing/chord 6/C

112 repeat ad libitum N. 12 E.S.P. 12

(19) breathing/chord 6/C

## 5.2. ANEXO 2: Partituras dos estudos preliminares encomendados aos compositores

5.2.1. *Aether*, de Igor Maia

para Tatiana Catanzaro e Cleverson Cremer

*Aether*

Igor Maia (2021)

**Espressivo** ♩ = 84

Viola

1 I s.p. III s.t. → s.p. → ord. I III → s.t.  
*p* > *ppp* < *pp* > *ppp* ————— *p* > < > *p* > *ppp* < *pp* >

2 II s.p. III IV s.p. ord. IV → s.p. ord. III IV  
*pp* < < *p* *ppp* ————— *p* < < *pp* > *p* > *pp*

3 III 3 tr. s.p. → s.t.  
*p* > < < *pp* ————— *p* ————— *ppp*

4 ord. tr. tr.  
*pp* *p* ————— *mp*

5 III s.p. → ord. tr.  
*p* > < < *pp* ————— *mp* ————— *pp* < <

6 I tr. tr. tr. tr.  
————— *mp* ————— *p* *mp* ————— *pp* *mp* ————— *pp*



5.2.2. Animitas, de Kino Lopes

Kino Lopes  
Animitas  
Viola Solo

Dedicado a Cleverson Cremer

$\text{♩} = 60$  Con o arco em cima da ponte e com o dedo da mão esquerda descansando ao lado. Sul A Com a ponta Quase sem pressão do arco

L  
A  
R  
G  
O

2

pp

Livremente

Sul A

(E6)

pp

mf

muito arco  
muita velocidade

Sul D

SP

(C6)

ord

SP

p

ord

TR

p

Sul C

sp

ord

rit

expressivo

p

com cada vez mais arco

p

mp

Gliss hamr NAT com trem

mp > p

sul G - Alternando ponticello tasto p t(etc.)

sp

ord

rit

expressivo

ricochet flautando

crina

ponti

ordi

p

mp

ppp

mp

Gliss hamr NAT com trem

mp > p

sul G - Alternando ponticello tasto p t(etc.)

molto flautando

pizz

sp

legno e crin

f

mp <

mp

2

Sul C sp ord tremolo ord rit *expressivo*  
*p* *com cada vez mais arco* *p*  
tr ord

rit. *p* *mf*  
over pressure

ord...

arpeggio ord sp harm tremolo arpeggio (4 cordas)  
*mf* (Sul A) *p*

Gliss harm nat. com glissando sp tasto sp  
(s) (●) (s) P T P T (Etc.) (s) (●) (s)

tremolo arpeggio (4)  
*mf* Sul A Sul C Sul G *p* *mf*

Gliss harm nat. com glissando sp tasto sp  
P T P T (Etc.) (s) (●) (s)



5.2.3. Áspero, de Daniel Quaranta

# ÁSPERO

Daniel Quaranta 2021  
danielquaranta@gmail.com

*Muito ágil*

Arco  
ponticello  
normal  
tasto

Viola

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

P  
N  
T

Vla.

*ff* *p sub.* *sff* *mf* *gliss*

P  
N  
T

Vla.

*ff* *sff* *f* *mf* *ff* *sff* *f* *p* *Respira*

P  
N  
T

Vla.

*mf* *ff* *Respira* *\*A.C* *p*

P  
N  
T

Vla.

*pp* *mf* *f* *jeté* *N* *jeté*

P  
N  
T

Vla.

*jeté* *N* *Respira* *fff*

2

The image displays six staves of musical notation for a Violin and Viola part. Each staff includes performance instructions such as dynamics, articulation, and specific techniques. The notation is as follows:

- Staff 1:** Features a **P N T** (Pizzicato, Natural, Tremolo) section. Dynamics range from *ff* to *f*. Includes markings for *jeté*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *Respira* and fingerings for 3 and 5.
- Staff 2:** Dynamics range from *sff* to *ff*. Includes the marking *p sub*.
- Staff 3:** Dynamics range from *fff* to *mf*. Includes markings for *gliss* and fingerings for 5 and 3.
- Staff 4:** Dynamics range from *ff* to *f*. Includes markings for *gliss* and *A.C.* (Accordatura).
- Staff 5:** Dynamics range from *mp* to *f*. Includes markings for *Respira*, *jeté*, and fingerings for 5.
- Staff 6:** Dynamics range from *mf*. Includes markings for *jeté*, *N jeté*, and fingerings for 6.

P  
N  
T

Vla.

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

*gliss*

Detailed description: This staff shows the beginning of a musical phrase. It starts with a dynamic of *f*, moves to *mf*, then *f*. There is a *gliss* marking over a rising line. The phrase ends with a dynamic of *p* followed by *f*. A performance line above the staff shows a dip in the bow.

P  
N  
T

Vla.

respira

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

Detailed description: This staff begins with a *pp* dynamic. A *respira* marking is placed above the first measure. The dynamics progress through *p*, *f*, *f*, and *ff*. A performance line above the staff shows a slight dip.

P  
N  
T

Vla.

*mf* *f* *psub* *mf* *ff* *sff*

3 5

jeté jeté jeté

Detailed description: This staff features a triplet of eighth notes marked *mf*, followed by a quintuplet marked *f*. A *psub* marking is present. The phrase continues with *mf*, *ff*, and *sff*. Three *jeté* markings are placed above the notes. Performance lines above the staff show bow dips.

P  
N  
T

Vla.

*f* *sff* *fp* *ff* *acelera*

jeté jeté jeté

*gliss* *gliss*

O mais agudo possível

Detailed description: This staff starts with *f* and *sff*. It includes *jeté* markings and *gliss* markings. The dynamics reach *fp* and *ff*, with an *acelera* instruction. A performance line above the staff shows a dip, and a triangle symbol is placed above the final note with the instruction 'O mais agudo possível'.

veloz-suave-expressivo

P  
N  
T

Vla.

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

jeté jeté

A.C. A.C. *gliss*

Detailed description: This staff is marked 'veloz-suave-expressivo'. It begins with *mp*, then *f*, *mf*, and *f*. It features *jeté* markings and 'A.C.' (accidental change) markings. A *gliss* marking is present. Performance lines above the staff show dips.

veloz-ágil

Vla.

*ff* *mf*

jeté

N A.C.

*gliss.*

Detailed description: This staff is marked 'veloz-ágil'. It starts with *ff* and ends with *mf*. It includes a *jeté* marking, an 'N' marking, and 'A.C.' markings. A *gliss.* marking is present. Performance lines above the staff show dips.

4

The image shows two staves of musical notation for Violins (Vla.). The top staff is labeled 'P N T' and 'Vla.' and contains a melodic line with 'jeté' markings and dynamic markings *f*, *mf*, *mp*, and *f*. The bottom staff is also labeled 'Vla.' and contains a rhythmic pattern with a 'cluster ruido' and dynamic markings *f* and *fff*. Performance instructions include 'mais agudo possível' and 'mais grave possível Cluster abaçado'.

### Notas de performance:

- \*O tempo é livre. Mas sempre é agil e violento;
- \* As 3 linhas superiores marcam o lugar do arco dividido entre Sul Ponticello, Normal e Sul Tasto;
- \*As figuras rítmicas são proporcionais ao tempo escolhido;
- \* O abandono das figuras rítmicas implica em observar os agrupamentos;
- \* As pausas chamadas "respira" são pequenos momentos de separar os agrupamentos. Observa a proporcionalidade desses "espaços";
- \* Atrás do cavalete = típico som usado por Piazzolla no violino = A.C;
- \* Aumento e diminuição de pressão de arco + e -. **N** =normal

5.2.4. Knoten, de José Henrique Padovani

# Knoten (2021)

for viola

josé henrique padovani

*sul tasto*

7 *f* *pp*

15 *pp* *p* *ppp* *mp*

25 *pp* *mp* *ppp* *p*

36 *p* *mp*

43 *ff* *p*

49 *sempre sul I* *mf*

55 *p*

III. 5<sup>th</sup> part.

61 *mf*

68 III. 4<sup>th</sup> part. *f* nat. III. 4<sup>th</sup> part. *f*

77 nat. III. 4<sup>th</sup> part. *ppp*

82 *mp* nat. III. 4<sup>rd</sup> part. *pp*

87 *f* nat. IV. 4<sup>th</sup> part. *pp*

93 nat. III. 4<sup>nd</sup> part. *mp* *f*

100 nat. IV. 4<sup>nd</sup> part. *ppp* *mp*

106 Musical staff 106: Bass clef, whole rest, then a quarter note with a natural sign and "IV. 4th part." above it. Dynamics: *pp*.

112 Musical staff 112: Bass clef, quarter note with a natural sign and "(z)" above it, then a quarter rest, then a quarter note with a natural sign and "IV. 4th part." above it. Dynamics: *f*.

118 Musical staff 118: Bass clef, quarter note with a natural sign and "p" below it, then a quarter rest, then a quarter note with a natural sign and "IV. 4th part." above it, followed by a sixteenth-note run. Dynamics: *p*.

123 Musical staff 123: Bass clef, quarter note with a natural sign and "(z)" above it, then a quarter rest, then a quarter note with a natural sign and "III. 4th part." above it, followed by a sixteenth-note run. Dynamics: *pp*.

128 Musical staff 128: Bass clef, quarter note with a natural sign and "(z)" above it, then a quarter rest, then a quarter note with a natural sign and "III. 4th part." above it. Dynamics: *p*.

133 Musical staff 133: Bass clef, quarter note with a natural sign and "ppp" below it, then a quarter rest, then a quarter note with a natural sign and "IV. 4th part." above it, followed by a quarter note with a natural sign and "p" below it. Dynamics: *ppp*, *mp*, *p*.

139 Musical staff 139: Bass clef, quarter note with a natural sign and "II. 2nd part." above it, then a quarter note with a natural sign and "(z)" above it. Dynamics: *fff*.

143 *ppp*

152 *ppp* *pp*

161 *ppp* *p* *ppp*

169 *p*

176 *ppp* *p* *ppp*

183 *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

192 *ppp* *pp* *ppp*

200 *p* *ppp* *p* *ppp*

210 *ppp* *p* *ppp* *p* *mp*

229 *V. 7<sup>th</sup> part.*  
*ff* *nat. III. 4<sup>rd</sup> part.* *p* *nat. III. 4<sup>th</sup> part.* *ppp < pp* *nat. IV. 4<sup>th</sup> part.* *pp* *mp*

246 *nat. III. 4<sup>th</sup> part.* *pp*

254 *nat. IV. 4<sup>rd</sup> part.* *p* *f* *nat. III. 4<sup>rd</sup> part.* *ppp*

261 *nat. IV. 4<sup>rd</sup> part.* *ppp* *p*

269 *nat. IV. 4<sup>th</sup> part.* *f* *pp*

276 *nat. IV. 4<sup>th</sup> part.* *pp*

284 *nat. IV. 4<sup>rd</sup> part.* *pp* *p*

291 *nat. III. 4<sup>rd</sup> part.* *mp* *ppp* *nat. III. 4<sup>th</sup> part.* *mp* *pp*

298 *V. 2<sup>nd</sup> part.* *fff*

5.2.5. *Metsähaapa*, de Tatiana Catanzaro

Full Score

# Metsähaapa

à Cleverson Cremer

♩ = 54  
*flessibile, libero*

Tatiana Catanzaro

Viola

3

Vla.

5

Vla.

8

Vla.



## REFERÊNCIAS

BARRIÈRE, Jean Baptiste. *Music and Image in Kaija Saariaho's works*. Disponível em: < [http://www.petals.org/Barriere/Music\\_%26\\_image\\_in\\_Saariaho.html](http://www.petals.org/Barriere/Music_%26_image_in_Saariaho.html)>. Acesso em 30/03/2021.

CATANZARO, Tatiana O. *La musique spectrale face aux apports technoscientifiques*. [Tese de doutorado, Univ. Paris IV, Sorbonne]. Paris: 2013.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. 152 f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade federal do Paraná, Curitiba, 2009.

DICK, Robert. *Tone development through extended techniques*. Saint Louis: Multiple Breath. 1986.

DUFOURT, Hugues. *Musique spectrale*, conséquences, n°8, 1985, p.111-115, Première patution em mars 1979 par les soins de Radio-France.

DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgeois, 1991.

DUFOURT, Hugues. (1997). *O artifício da escrita na música ocidental*. DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, (1).

DUFOURT, Hugues. *Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale*, Kairos, n°21, 2003, p. 227-282

DUFOURT, Hugues. *La musique spectrale: une révolution épistémologique* (2014). Paris: Éditions delatour. 2014.

FERRAZ, Silvio. *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos [recurso eletrônico] / Coordenado por Fabio Soren Presgrave; Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda*. - Natal: EDUFRN, 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999. Versão 3.0. 1 CD-ROM

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2000, Junho). *Schenkerian analysis and Popular Music*. Trans. Revista Transcultural de Música [online], Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. Num. 5. pp 13. [data da consulta 13 de julho de 2021]. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200503>

IAZZETTA, Fernando. *Meaning in music gesture*. In: WANDERLEY, Marcelo M.; BATTIER, Marc (eds.). *Trends in Gestural Control of Music* [CD-ROM]. Paris: Centro Pompidou / IRCAM, 2000, p.259-268.

IITTI, Sanna. *Kaija Saariaho: Stylistic Development and Artistic Principles*. *Women & Music*, Lincoln, United States, Vol. 7, Ed. 3, p. 1-17, Jun, 2001.

LANDY, Leigh. *La musique des sons / The Music of Sounds* (edição bilingue), Paris, MINT, 2007.

LELONG, Guy (éd.), *La période des espaces acoustiques*, in Guy Lelong (éd.), Gérard Grisey : Écrits ou l'invention de la musique spectrale, avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, Paris, Éditions MF, Collection « Répercussions », 2008, p. 121-124,

Publicado originalmente com o título “Did you say spectral ?”, *Contemporary Music Review*, vol. 19, nº3, 2000.

LÉVY, Fabien. *Le tournant des années 70: de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception*, in *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, pp.103-133, L'Harmattan/L'itinéraire, Paris, 2004.

LIMA, José Guilherme Allen. *O gesto musical nos sistemas computacionais* [online]. XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM), João Pessoa: ANPPOM, 2012, s.p. Disponível em: <<[https://www.academia.edu/8164735/O\\_gesto\\_musical\\_nos\\_sistemas\\_computacionais](https://www.academia.edu/8164735/O_gesto_musical_nos_sistemas_computacionais)>>. Acesso em 15/04/2021.

MESSIAEN, Olivier. *The technique of my musical language*. Traduzido por John Satterfield. ALPHONSE LEDUC, Éditions Musicales, Paris, 1944.

MEÛUS, Nicolas. *La segmentation phraseologique*. Fascicules d'analyse musicale, periodique trimestral. Vol. IV nº2, Beuxelles, Avril 1991.

MOISALA, Pirkko. *Kaija Saariaho*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. 130 p.

MURAIL, Tristan, *La révolution des sons complexes*, in Pierre Michel (éd.), Tristan Murail : modèles & artifices, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p.11-29, Publié originalement dans Mayence, 1980.

MURAIL, Tristan, *Spectres et Lutins*, in Pierre Michel (éd.), Tristan Murail : modèles & artifices, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004, p. 31-44, Publié originalement dans Mayence, 1982.

MURAIL, Tristan. Interviewed by Rozalie Hirs in April 10, 2007. In: R. Hirs and B. Gilmore, eds., *Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic*. Editions DELATOUR FRANCE/Ircam-Centre Pompidou, pp.7-14. 2009

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia e significações musicais*. Per Musi, Belo Horizonte, n.10, jul - dez, 2004, pp. 5-30

NUNES, Martinêz Galimberti. *A performance de técnicas estendidas a partir dos estudos Viola Spaces de Garth Knox e sua aplicabilidade na Sequenza VI de Luciano Berio*. 2013. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

O'CALLAGHAN, James; EIGENFELDT, Arne. *Gesture transformation through electronics in the music of Kaija Saariaho*. EMS Network Conference, Teaching Electroacoustic Music: Tools, Analysis, Composition, EMS10, Shanghai Conservatory, Shanghai, PR China, p. 1-24, 2010.

PEREIRA, F. S. *A significação em Portais e a Abside, de Celso Loureiro Chaves*. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, pp.67-76.

PRESGRAVE, Fabio. *Aspectos da música Brasileira atual: violoncelo*. 2009. 182 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP. 2009.

SAARIAHO, Kaija. *Timbre and Harmony: Interpolations of timbral structures*. *Contemporary Music Review*, London, v. 2, n. 1, p. 93-133, 1987

- SAARIAHO, Kaija. *Entretien Avec Kaija Saariaho*. In: Les Cahiers de l'Ircam – Collection — Compositeurs d'aujourd'hui, Paris, v. 6, p.7-24, 1994. Entrevista.
- SAARIAHO, Kaija. *Meet the composer: Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service*. In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael. (Editors). *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. Farnham, England: Ashgate Publishing Limited, p. 3-14. Entrevista. 2011.
- SALONEN, Esa-Pekka; MARTINEZ-IZQUIERDO, Ernest; MÄLKKI, Susanna; MAOTAKACS, Clément. *Conversations with three conductors*. In: *Music & Literature*, Nova York, n. 5, p. 61-68. 2014.
- SERRÃO, Ricardo Henrique. *Percussion studies de arthur kampela: contribuições pedagógicas à performance e à composição musicais*. *Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo*. v. 4, n. 2, p. 138-159 (jul/dez 2018), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2018, Semestral.
- SCHAFER, Raymond Murray. (1997) *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Unesp.
- SMALLEY, Denis. *Spectromorphology: explaining sound-shapes*. *Organised Sound*, 2(2), p. 107-126, 1997.
- SPÓSITO, Tauan Gonzalez. *A aplicação de técnicas estendidas no ensino de violino e viola*. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, XVII. 2016, Curitiba, Anais do XVII Encontro Regional Sul da ABEM. Curitiba: ABEM, 2016. s/p.
- TOKESHI, Eliane. *Técnica Expandida para violino e as variações opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical*. *Música Hodie*, Goiânia, v. 3, n.1/2, p. 52-58, 2003.
- ZERBINATTI, Camila Durães. *Sept Papillons, de Kaija Saariaho: análise musical e aspectos da performance*. Florianópolis, SC, 2015. 282 f. Dissertação (Mestrado em Música). UDESC, Florianópolis, SC, 2015.