A viola e seus sons: exploração de aspectos expressivos no *Concerto para viola e orquestra*, de Antônio Borges-Cunha

Ricardo Lobo Kubala (UNESP)
Emerson Luiz de Biaggi (UNICAMP)

Resumo: Com base em observações obtidas durante a fase de preparação para *performance* do *Concerto para viola e orquestra* de Antônio Borges-Cunha (2007), investiga-se, nessa obra, a exploração das possibilidades sonoras na escrita para a viola solista, por meio de questionamentos a respeito das relações entre seus atributos estilísticos e elementos da técnica instrumental. A fim de aprimorar mecanismos para discussão do tema, também são trabalhados conceitos como os de "tradição", no que se relaciona a especificidades da viola, e de "timbre". Concluindo, observa-se um predomínio de escrita que remete a atmosferas associadas à ideia de tradição e que, mesmo em trechos onde sobressaem sonoridades que apontam para o afastamento dessa noção, a técnica instrumental não se distancia de seus aspectos tradicionais.

Palavras-chave: Música contemporânea. Música brasileira. *Performance*. Viola.

Title: The Viola and its Sounds: Exploration of Expressive Aspects in the *Concerto for Viola and Orchestra* by Antônio Borges-Cunha

Abstract: Based on observations gained while preparing for the performance of the *Concerto for Viola and Orchestra* by Antônio Borges-Cunha (2007) the aim is to investigate how the composer explored the sonorous possibilities of the solo viola in this work by questioning the relationship between the composer's stylistic attributes and the fundamentals of instrumental technique. In order to enhance the means of discussing the topic, concepts like "tradition"– as it relates to the viola specifically – and "timbre" are also analyzed. In conclusion, there is a predominance of writing that provokes an atmosphere associated to the idea of tradition and that, even in passages where the prevailing sonority moves away from this notion, instrumental technique stays within tradition.

Keywords: Contemporary music. Brazilian music. Performance. Viola.

KUBALA, Ricardo Lobo; BIAGGI, Emerson Luiz de. Título do artigo. A viola e seus sons: exploração de aspectos expressivos no *Concerto para viola e orquestra*, de Antônio Borges-Cunha. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 89-110, dez. 2012.

O presente artigo aprofunda o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha: exploração de sonoridades na escrita para a viola solista" (KUBALA; BIAGGI, 2012: 1455-1462). Foram acrescentados dados relacionados ao processo composicional da obra estudada e a aspectos do desenvolvimento da identidade sonora da viola.

Desde o momento em que se iniciou o projeto do *Concerto para Viola e Orquestra* de Antônio Borges-Cunha[1], o compositor ofereceu para o solista amplo espaço para diálogo, no qual se procurou compartilhar opiniões e chegar a soluções para problemas composicionais e interpretativos surgidos no decorrer desse processo[2]. Durante a fase de criação dessa obra, dedicou-se especial atenção à exploração de paleta de sonoridades específicas da viola. Algumas perguntas estiveram constantemente presentes, tais como: Quais as possibilidades de manipulação do material sonoro que a viola oferece? Como concepções estéticas do compositor se relacionam com suas escolhas, no que concerne ao aspecto timbre? Que resultados acarretam determinadas opções de exploração dos recursos sonoros da viola, no âmbito da técnica instrumental? Questionamentos como esses nortearam o presente estudo.

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

---

[1] O *Concerto para Viola e Orquestra* de Antônio Borges-Cunha foi composto e estreado em 2007 em apresentação que teve Ricardo Kubala como solista e o próprio compositor como regente, frente à Orquestra Theatro São Pedro, no Theatro São Pedro, em Porto Alegre.

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

[2] Pode-se dizer que, no caso da obra investigada no presente estudo, a interação entre compositor e intérprete foi iniciada em 2004, durante o período em que Ricardo Kubala e Borges-Cunha trabalhavam na Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, em Porto Alegre. Desse contato, surgiu o projeto de um duo para violino e viola, *Água em Pedaços II*, que foi composto e estreado no mesmo ano, pelo Duo Kubala-Tokeshi, formado por Eliane Tokeshi, violinista, e por Ricardo Kubala, violista.

Inicialmente, apresentaremos o *Concerto* por meio de descrição breve de traços do processo criativo engendrado por Borges-Cunha.

O *Concerto para Viola* e *Orquestra*, de Antônio Borges-Cunha[3]

O *Concerto para Viola* e *Orquestra*, de Antônio Borges-Cunha, é uma obra dividida em dois movimentos, em que se emprega a seguinte orquestração: uma flauta (*piccolo*), um oboé, um clarinete (clarone), um fagote, uma trompa, um trompete, um trombone, percussão (dois ou três percussionistas; tímpano, marimba, vibrafone, *glockenspiel*, bumbo, *woodblock*, prato suspenso e tam-tam), piano e cordas. A obra detém características usualmente associadas ao gênero concerto para solista e orquestra. Nela, encontram-se: espaço para a exposição do instrumento solista, escrita que demanda superação de dificuldades técnicas por parte do intérprete, alternância entre *tutti* e trechos em que o solista é acompanhado pela orquestra, além de seções em que o solista atua sem acompanhamento, ao modo de cadência.

O processo de criação do *Concerto* para viola e orquestra foi iniciado por meio de planejamento, que incluiu:

(a) uma definição do material musical básico;

(b) uma formatação dramática geral[4].

Definição do material básico

Nessa fase do processo de criação do *Concerto*, o compositor escolhe o material sonoro que será empregado e delimita as múltiplas possibilidades de sua manipulação, adotando procedimentos que contribuam para a sistematização de estruturas, tanto em nível micro, na ordenação dos aspectos altura e ritmo, como no nível macro, na organização da estruturação formal.

O compositor, a fim de delimitar o emprego de material em nível micro,

[3] A partitura completa do *Concerto para viola e orquestra*, de Antônio Borges-Cunha, encontra-se anexada à tese de Doutorado disponível em <http://cutter.unicamp.br> (KUBALA, 2009).

[4] Esse procedimento é semelhante ao empregado em *Ancient Rhythms* (1991) e *Pedra mística* (1995) (informação verbal, 2008), essa última, obra que foi tema de tese do compositor (BORGES-CUNHA, 1995). Ambos os termos, "formatação dramática geral" (tradução do original em inglês, "*overall dramatic shape*") e "material básico musical" (tradução de "*basic musical material*") são empregados pelo compositor (cf. BORGES-CUNHA, 1995: 1, tradução nossa).

(a) no que concerne a aspectos rítmicos, baseou-se em matrizes originadas de permutações dos números da sequência de Fibonacci, por meio do que ele denomina "ciclos rítmicos";
(b) no que diz respeito a aspectos melódicos, apoiou-se em leituras variadas de uma matriz dodecafônica[5].

As matrizes acima mencionadas são empregadas de forma que predomine liberdade de manipulação dos dados. Nas palavras do compositor, os "ciclos rítmicos" o "auxiliam nas decisões locais" e a matriz dodecafônica "revela a potencialidade dos intervalos" (BORGES-CUNHA, 2009). São pontos de partida para tomadas de decisão, não devendo ser entendidos como um sistema propriamente dito[6].

No que se relaciona ao nível macro[7], o compositor realiza um planejamento a partir de um "mapa temporal", que tem por finalidade determinar as divisões e subdivisões da obra (BORGES-CUNHA, 2008). O fluxo do tempo, para efeito de elaboração desse mapa, é medido em UT, unidade(s) de tempo, cada UT correspondendo a uma semínima. Por exemplo, em uma sequência de compassos como 3/4 - 3/4 - 5/4 - 2/4 encontram-se 13 UT. Dessa forma, a partir de uma linha do tempo que representa a duração total da obra, são estabelecidas divisões dessa linha imaginária, determinadas basicamente por pontos em que ocorrem razões áureas.

As divisões e subdivisões da obra originadas das razões áureas delimitam segmentos, que podem constituir, partindo do segmento maior para o menor, um movimento, uma seção, uma parte ou um trecho. Essas frações da composição podem também ser entendidas como "áreas de comportamento", expressão que o autor usa para se referir a segmentos de extensão variável, que atuam como molduras internas e delimitam conteúdo musical passível de ser apreendido como uma unidade (informação verbal, 2008)[8].

A fim de exemplificar esse procedimento, segue-se o planejamento do primeiro movimento.

---

[5] Esse procedimento foi adotado, por meio da mesma matriz, em obras como *Logos*, *Ancient Rhythm*, *Pomânder* e *WA*.

[6] Cf. BORGES-CUNHA, 1995: 12-21 e BORGES-CUNHA, 2009.

[7] Essa pesquisa concentrou-se mais detidamente em aspectos da estruturação formal, uma vez que esse enfoque se mostrou mais profícuo para a obtenção de dados que deram embasamento a discussões relacionadas a aspectos interpretativos (Cf. KUBALA, 2009).

[8] Nesta investigação, citações relacionadas a dados obtidos mediante discussões com o compositor, realizadas pessoalmente, por meio telefônico ou de correio eletrônico, são seguidas da observação "informação verbal".

Para a organização formal do primeiro movimento, Borges-Cunha partiu de um mapa temporal, em que a primeira seção teria 89 UT (Fig. 1, gráfico superior). Por necessidades expressivas (informação verbal, 2008), Borges-Cunha prolongou esse segmento por mais 144 UT, além de mais um acréscimo de 13 UT. O prolongamento de 157 UT (144 UT + 13 UT), para efeito de cálculos de proporções, leva a um desvio significativo que divide o movimento em três segmentos (AD, DC e CB) quase iguais em extensão (Fig. 1, gráfico inferior). Procedimento similar de ampliação de segmento foi realizado na cadência (segmento CG).

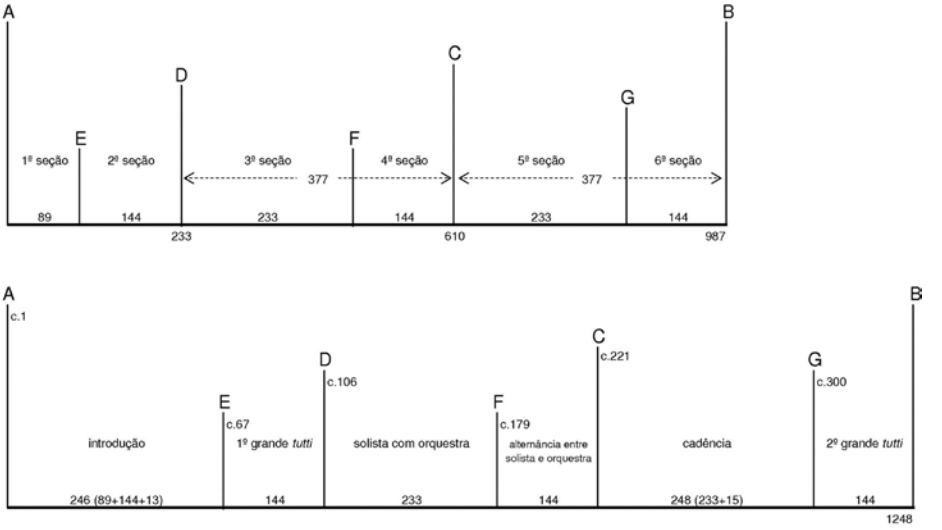

Fig. 1: Estruturação formal do 1º movimento; plano inicial (acima) e resultado final. Borges-Cunha, *Concerto para viola e orquestra*, I.

Dessa forma, o primeiro movimento foi segmentado da seguinte maneira:
(a) primeira seção (introdução): comp. 1 a 66, correspondendo a 246 UT;
(b) segunda seção (primeiro grande *tutti*): comp. 67 a 105, 144 UT;
(c) terceira seção (solista com orquestra): comp. 106 a 178, 233 UT;
(d) quarta seção (alternância entre solista e orquestra): comp. 179 a 220, 144 UT;
(e) quinta seção (cadência) comp. 221 a 299, 248 UT;
(f) sexta seção (segundo grande *tutti*): comp. 300 a 339, 144 UT.

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

As seções do primeiro movimento correspondem a áreas de comportamento preenchidas por texturas historicamente consolidadas e comumente associadas ao gênero concerto para solista e orquestra. Encontram-se emoldurados segmentos, que correspondem a *tutti*, instrumento solista com orquestra e instrumento solista sem acompanhamento. É significativa, porém, a maneira com que o compositor, principalmente no primeiro movimento, trabalha o material da orquestra, colocando-o em marcante oposição ao solista. Em alguns trechos, nota-se uma escrita que dificulta a projeção da voz da viola, por causa da densidade de textura e atividade rítmica mais intensa do acompanhamento, além dos instrumentos da orquestra executarem uníssonos com o solista (por exemplo, a clarineta, no exemplo da Fig. 2, nos comp. 120 e 121). Esse último fato mescla o timbre da viola com sonoridades da orquestra. Consequentemente, o solista é ouvido de maneira menos evidente. Assim, é estabelecida a noção, colocada pelo compositor, de conflito, de uma "luta invencível" entre viola e orquestra (BORGES-CUNHA, 2008).

Formatação dramática geral

Ao empregar a expressão "formatação dramática" para denominar um dos objetivos da fase pré-composicional de elaboração de uma obra, Borges-Cunha refere-se à busca por controle do aspecto tempo, no que esse se relaciona com a percepção do ouvinte, uma busca, assim, pela manipulação do aspecto psicológico[9] do tempo. O compositor afirma que, ao lidar com o tempo em música, procura atuar sobre a dimensão em que as coisas acontecem, mudam, se transformam, de maneira a conduzir a atenção do ouvinte, por meio da criação de expectativas, que serão satisfeitas ou frustradas, mediante o inesperado ou a surpresa (informação verbal, 2008). O material sonoro é trabalhado com o objetivo de criar ambientes de dúvida e incerteza, que levam a estados de ansiedade de várias espécies e diferentes graus de intensidade.

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

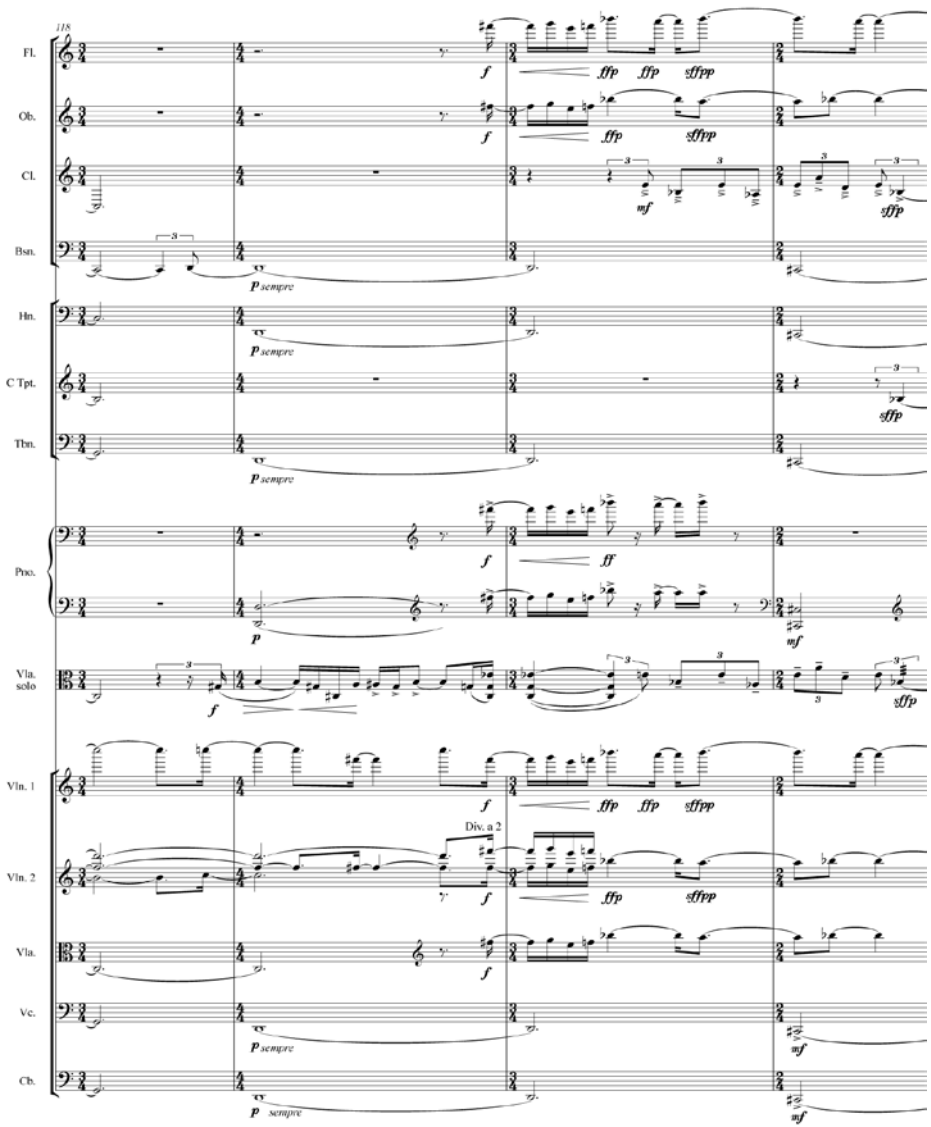

Fig. 2: Marcante oposição entre orquestra e solista: densidade de textura e atividade rítmica mais intensa do acompanhamento e uníssono entre viola solista e clarineta. Borges-Cunha, *Concerto para viola e orquestra*, I (comp. 118-121).

No *Concerto para viola* e *orquestra*, a formatação dramática geral reflete-se na principal divisão da obra, isto é, na sua separação em dois movimentos. Borges-Cunha (2008) imaginou de antemão um concerto de longa duração[10], dividido em duas partes, "com sonoridades e conteúdos expressivos distintos". Nas palavras do compositor, o primeiro movimento é marcado pela,

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

Já no segundo movimento,

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

É importante observar a linguagem rica em metáforas que Borges-Cunha emprega para planejar e explanar sua própria obra. O compositor parte de adjetivos e descrições de estados psicológicos, associando-os a elementos pertencentes ao universo musical. Podem, entretanto, certas ideias, como a de um "momento de tranquilidade e delicadeza" ou a de "busca da paz, da beleza e do sublime", serem relacionadas a sons? A posição de Borges-Cunha em relação a essa questão antiga da estética musical é clara, ao declarar que, de fato, busca criar estados afetivos[11] por meio do controle sobre o material sonoro (informação verbal, 2008).

---

[10] O concerto tem duração aproximada de 35 minutos.

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

Termos como expressividade, afetos, expectativa, inesperado, surpresa e outros, como dúvida, ambientes de incerteza, estados de ansiedade, usados amplamente por Borges-Cunha, estão fortemente relacionados a teorias originadas da convergência entre psicologia e música, as quais foram colocadas como alternativa para a estética antiexpressão dominante no século XX[12]. Contrariamente a esta postura, alguns teóricos ajudaram a defender concepções que contribuíram para dar suporte à noção de que música diz respeito, sim, à expressão de emoções (PADDISON, 2009), modo de pensar que coaduna com as convicções estéticas de Borges-Cunha[13].

Para o intérprete, a relevância do emprego de metáforas não está na geração de dados para uma investigação acerca da possibilidade ou não de a música conseguir expressar estados mentais, ou, em sentido contrário, se estados mentais podem ou não incutir marcas específicas em uma partitura. A referência a estados emocionais e imagens por parte do compositor indicam uma intenção (em uma obra ou em algum momento dessa obra) de despertar emoção, apontando para a possível presença (nessa obra ou ponto dessa obra) de mecanismos intramusicais, que resultam em expressão, os quais podem ser explorados no âmbito de recursos das práticas interpretativas. Dessa forma, é importante para o intérprete estar ciente dessas imagens, tornando-se um privilégio a oportunidade de conhecê-las de antemão por meio de contato com o compositor durante a fase de preparação da obra.

É importante frisar que na concepção estética adotada pelo compositor nesta obra predomina a noção de conflito, a qual é associável à ideia de oposição marcante entre sonoridades. Pode-se encontrar essa noção de conflito, por exemplo, nas considerações acima transcritas a respeito do "conteúdo expressivo" (termo do compositor) do primeiro e do segundo movimentos. Em outra afirmação, o compositor afirma que o primeiro movimento é caracterizado "pela instabilidade de áreas de comportamento, a qual resulta de gestos conflitantes das sonoridades do próprio instrumento solista e da luta invencível

[12] Segundo Paddison (2009, tradução nossa), a estética antiexpressão foi "epitomada na agressiva rejeição de Stravinsky a Wagner (*Poétique musicale*, 1942) e na rejeição dos compositores da Escola de Darmstadt aos resíduos expressionistas na música de Schoenberg e da Segunda Escola de Viena" ("[…] epitomized in Stravinsky's aggressive rejection of Wagner (*Poétique musicale*, 1942) and in the Darmstadt School composers' rejection of the Expressionist residues in the music of Schoenberg and the Second Viennese School").

[13] Entre esses autores, encontra-se Leonard. B. Meyer, que influenciou marcantemente a formação do ideário estético de Borges-Cunha (informação verbal, 2008). As ideias de Meyer tiveram reconhecida influência sobre o pensar musical, ao sustentarem a noção de que características intrinsecamente musicais geram emoções ou afetos que se encadeiam, produzindo, assim, um discurso interno, que pode ou não se referir a eventos extramusicais (Cf. MEYER, 1956).

entre as sonoridades da viola e orquestra" (BORGES-CUNHA, 2008). Dessa maneira, no primeiro movimento do *Concerto para viola e orquestra*, a ideia de conflito ocorre, entre outros, pela associação extramusical que se estabelece por meio da audição do embate acústico entre a viola e a orquestra. O compositor descreve a passagem do primeiro movimento para o segundo movimento, ponto em que ocorre a principal seção áurea do *Concerto*, também como um evento carregado da noção de conflito: "a textura densa, os gestos violentos e os conflitos do primeiro movimento são subitamente interrompidos por um acorde menor, estático, sem *vibrato* e em pianíssimo, que 'congela' o tempo" (BORGES-CUNHA, 2008). A ideia de conflito, assim, permeia o *Concerto*, sendo uma das diretrizes estéticas que guiou o compositor; e a maneira de lidar com as possibilidades tímbricas da parte da viola solista é significativa no desenvolvimento dessa diretriz.

Timbre e sonoridades

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

> [...] não somente os fenômenos sonoros que o ouvido conhece perfeitamente e que podem ser nomeados (sons instrumentais ou vocais), mas também toda uma série de *comportamentos*. Pode ser um modo de ataque, um *vibrato*, um *glissando* perceptível etc., em resumo, comportamentos cuja coerência permite discriminar certos objetos de outros (MANOURY, 1991: 298, tradução nossa)[14].

[14] "Il faut englober, sous ce vocable, non seulement les phénomènes sonores que l'oreille connaît parfaitement et qui peuvent être nommés (sons instrumentaux ou vocaux), mais aussi toute une série

Acepções usuais do termo "timbre", como "aquilo que distingue a qualidade de som entre um instrumento (ou voz) e outro"[15], foram bastante questionadas no decorrer do século passado. Falar do timbre de um instrumento tornou-se questionável, depois de, por exemplo, constatar-se que as notas de determinado instrumento, apesar de continuarem sendo identificadas como pertencentes a ele, podem apresentar características espectrais que mudam consideravelmente ao longo de sua tessitura, ou que a composição espectral de uma nota poder mudar bastante de um ponto a outro de uma sala de música (ROEDERER, 1998: 22).

Baseados nas observações acima, consideramos adequado o uso do termo "timbre" como abrangido pelo termo "sonoridades", juntamente com termos como "textura" e "dinâmica", ou qualquer outro termo que aponte para o elemento sonoro considerado em si mesmo e não como material empregado para trabalhar melodia, ritmo ou harmonia. O termo "timbre", então, relacionar-se-ia especificamente a escolhas do compositor ou do intérprete que indiquem, entre outros, a preferência por determinado/a: (a) matiz sonoro de um instrumento, incluindo articulação (acento, *legato*, *staccato* etc.) ou aspecto de seu idioma (surdina, *pizzicato*, *sul tasto* etc.); (b) diferenciação ou fusão de matizes sonoros entre instrumentos; (c) âmbito de alturas, no que se refere a preferências por determinado registro, combinações de registros ou alturas (intervalos), além de contraste entre registros[16].

Acreditamos que a escolha da viola como instrumento solista demonstra por si só especial preocupação do compositor com o aspecto sonoridades. Durante a fase de preparação da obra para apresentação, questionamentos sobre o tratamento dado à escrita da parte solista levaram à reflexão sobre certos aspectos da trajetória da exploração de propriedades sonoras da viola.

A viola e suas sonoridades

O desenvolvimento da viola teve marcante impulso no final do período que comumente se denomina Romantismo musical[17]. Fato característico do século XX, o

---

de *comportements*. Ce peut être un profil d'attaque, un vibrato, un glissando repérable, etc., bref, des comportements dont la cohérence permet de discriminer certains objets parmi d'autres." (MANOURY, 1991: 298).

[15] Cf. verbete "*timbre*", em *The Oxford Dictionary of Music* (KENNEDY, 2011).

[16] Os conceitos contidos neste parágrafo baseiam-se no capítulo "*Sound*", em LaRue (1992: 23-38), e no capítulo "*The Element of Sound*", em White (1994: 232-256).

incremento do uso da viola de maneira a evidenciá-la, em obras para viola solo, concertos e sonatas, além de importantes participações naquelas compostas para formações camerísticas, como trios, quartetos, quintetos etc., foi resultado, entre outros, da busca por diferenciação de sonoridades. Até então, a potencialidade da viola era obscurecida pelo uso predominante do violino como instrumento solista e, por conseguinte, como padrão dominante de som. Essa forte referência fazia com que a viola fosse habitualmente comparada com o violino e, como resultado, quase sempre preterida, o que não favorecia a apreciação da totalidade de atributos que a distingue dos demais instrumentos da família das cordas.

Na história da música, o desenvolvimento de uma escrita rica em aspectos idiomáticos está relacionado, entre outros, à exploração das possibilidades sonoras de cada instrumento. No caso da viola, a evolução e a consolidação desse tipo de escrita deram-se mais recentemente, em comparação com o que sucedeu ao violino e ao violoncelo. Contudo, já antes do Romantismo há exemplos de exploração consciente de sonoridades específicas da viola. Foi em grande parte na escrita orquestral e, principalmente, na música de câmara que se deu uma constante evolução no que se refere à criação da identidade do instrumento. Na obra camerística de Haydn e Beethoven, percebe-se uma escrita mais elaborada para a viola, principalmente pelo incremento de pensamento motívico, cuja realização passou a ser distribuída de maneira mais equitativa entre todas as vozes. Apesar desse notável desenvolvimento, acreditamos que os Quintetos para cordas[18] de Mozart sejam um marco ainda mais significativo na história da viola, à qual o compositor conferiu papel de destaque, explorando em vários momentos a sonoridade de sua quarta corda.

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

> [...] os dois instrumentos são mundos distintos. Ambos têm três cordas em comum, a Lá, a Ré e a Sol. A natureza aguda da corda Mi empresta ao violino uma luminosidade poderosa, além de uma sonoridade metálica penetrante, ausente na viola. O violino lidera, a viola permanece na sombra. Por outro lado, os graves da

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

[18] Quintetos para dois violinos, duas violas e violoncelo, K174, K515, K516, K516b, K593 e K614.

> corda Dó dão à viola uma acerbidade única, algo áspera, a qual deixa um gosto de madeira, terra e ácido tânico[19].

Ligeti (2001: i) também afirma que a sua afeição pelo timbre da corda Dó da viola foi despertada pela música de câmara de Schubert e Schumann, na qual "a escura elegância" do instrumento se faz evidente[20]. A "escura elegância" da viola foi percebida e explorada pelos compositores românticos, o que representou sensível progresso para o desenvolvimento de uma escrita para viola aceita como rica em expressividade. É interessante notar que esse progresso se dá em um contexto estético em cujo bojo se valorizava a construção de atmosferas relacionadas à ideia de profunda subjetividade. Esses ambientes, quando impregnados da intenção de expressar sentimentos interiorizados, como os de ternura, tristeza ou melancolia, passaram a ser associados à sonoridade da viola, comumente descrita, até hoje, como velada ou escura[21].

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

> No que se refere ao artigo violino, e lendo os exemplos uma quinta abaixo, tem-se ciência de tudo aquilo que é possível ou impossível a ela [viola]. Mas uma diferença importante deve ser notada: o caráter do timbre. Enquanto o violino é penetrante, incisivo, dominador, a viola é humilde, terna, triste e morosa. Na orquestração, além do emprego para preenchimento, também se tira partido dessas características para a expressão de sentimentos de melancolia, de resignação, que traduz com um poder comunicativo de pujança incomparável, desde uma morna lembrança até emoção angustiada e patética[22].

---

[19] "[...] the two instruments are worlds apart. They both have three strings in common, the A, D and G string. The high E-string lends the violin a powerful luminosity and metallic penetrating tone wich is missing in the viola. The violin leads, the viola remains in the shade. In return the low C-string gives the viola a unique ascerbity, compact, somewhat hoarse, with the aftertaste of wood, earth and tannic acid." Ligeti (2001: i).

[20] Ligeti (2001: i) refere-se especificamente ao *Quarteto* D887, de Franz Schubert, e ao movimento lento do *Quinteto para piano e cordas* Op. 44, de Robert Schumann.

[21] Um exemplo encontra-se no *Quinteto para clarineta e cordas* em Lá maior K581, de Mozart, cujo último movimento é compreendido por variações, uma das quais contrasta marcantemente com as demais, devido à expressão de melancolia obtida pelo uso da viola.

[22] "En se reportant à l'articlle violon, et en lisant les exemples une quinte plus bas, on sera renseigné sur tout ce qui lui est possible ou impossible. Mais une différence importante à noter, c'est le caractère du timbre: autant le violon est mordant, incisif, dominateur, et autant l'alto est humble, terne, triste et morose; aussi l'orchestration en tire-t-elle parti, en dehors de emplois comme remplissage, pour

Foi no século XX, porém, que ocorreu uma notável transformação na maneira de lidar com as possibilidades sonoras da viola. Em grande parte, influenciados por Hindemith[23], compositores passaram gradualmente a valorizar o emprego de todo o espectro sonoro da viola. O som resultante do uso do registro agudo associado a dinâmicas como fortíssimo e "*fff*", por exemplo, tornou-se não somente aceito, mas também apreciado. Nesse caso, o efeito obtido é usualmente descrito como rascante, que, antes indesejável, passou a ser tratado por compositores como material sonoro passível de exploração. Foi um salto significativo para a evolução de uma escrita mais rica em elementos idiomáticos para o instrumento, tendo sido, de certa forma, a emancipação do jugo da comparação com o violino.

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

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

No que concerne à exploração de matizes sonoros, apesar das evidentes transformações ocorridas no período entre as duas Grandes Guerras, a maioria dos compositores e intérpretes mantiveram laços com padrões do século XIX até meados da

---

l'expression des sentiments de mélancolie, de résignation, qu'il traduit avec une puissance communicative incomparable, depuis la morne rêverie jusqu'à l'émotion angoissée et pathétique." (Lavignac, 1895: 161).

[23] Hindemith soube explorar as possibilidades sonoras da viola em todos os seus registros já em obras como a *Sonata para viola e piano* Op. 11 n. 4, quando ainda era fortemente influenciado por compositores da tradição romântica, entre eles Brahms e Reger. Porém, foi em fase composicional de postura antirromântica, com obras como as *Sonatas para viola solo* Op. 25 n. 1 e Op. 31 n. 4 (1923), a *Sonata para viola e piano* Op. 25 n. 4 (1922) e os concertos para viola e orquestra *Kammermusik* n. 5 Op. 36 (1927) e *Konzertmusik* Op. 48 (1930), que Hindemith consolidou uma escrita que em muito colaborou para tornar a viola um instrumento com identidade sonora mais definida (Cf. KUBALA, 2004).

década de 1950[24]. Somente a partir da segunda metade do século XX, observa-se grande transformação nesse aspecto: o fenômeno acústico por si só torna-se um evento musical, assumindo posição proeminente na hierarquia constitutiva das estruturas musicais (STRANGE, 2001: xi). A experimentação de novas sonoridades passou a guiar grande parte das atenções de compositores, o que resultou no desenvolvimento de uma variedade antes inimaginável de recursos sonoros, muitos dos quais passaram a ser entendidos como pertencentes ao que se denomina técnica estendida[25].

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

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

A viola no *Concerto* de Borges-Cunha

Um aspecto estilístico importante na escrita para a viola no *Concerto* de Borges-Cunha é o emprego de escrita que remete a atmosferas e sonoridades associadas à ideia de tradição, ora por serem abarcadas por essa noção ora por representarem um distanciamento dela. Na escrita para a viola solista, essa distinção é obtida, em parte, pela manipulação que Borges-Cunha faz de possibilidades sonoras específicas da viola.

[24] O prenúncio de uma atitude menos hierarquizante em relação ao emprego de matizes sonoros de cada instrumento ocorreu com a aplicação do conceito de *Klangfarbenmelodie* pelos compositores da segunda escola de Viena.

[25] Do inglês *extended technique*, termo que se refere especificamente à utilização de recursos técnicos não ortodoxos. Em sentido estrito, concerne à utilização de recursos como bater no instrumento ou tocar com o arco atrás do cavalete.

Tradição

Certas constatações estilísticas chamaram a atenção durante o processo de criação do *Concerto para viola e orquestra*, como o fato de o compositor criar ambientes caracterizados pela ocorrência de sonoridades associáveis com repertório ligado à tradição da viola, apesar de a experiência adquirida por meio da execução e audição de outras obras de Borges-Cunha ter apontado para a predominância de um modo de compor marcantemente distanciado dessa tradição. Alusões à tonalidade permeiam a obra, mesmo que esses eventos não venham a assumir função de relevo na estruturação do material musical. Segundo o compositor, essas ocorrências visam a permitir que o instrumentista possa tratar o material melódico por meio de atributos que fazem parte da tradição do instrumento, de maneira a estimular a manifestação de elementos de expressão consolidados durante o Romantismo musical. Borges-Cunha explicitou diversas vezes seu desejo de que a técnica tradicional do instrumento devesse prevalecer na abordagem do *Concerto*. Em conformidade com esse dado, as articulações predominantes na parte da viola solo são *détaché* e *legato*. Observa-se também o uso de recursos ligados à tradição dos instrumentos de cordas, como portamento, cantábile (incluindo a indicação de cantábile em apenas uma corda), harmônicos naturais e harmônicos artificiais. Encontra-se duas vezes a indicação *senza vibrato*. Entendemos que, excetuados esses eventos, é dada ao intérprete a opção de utilizar ou não esse recurso[26].

Ao associar a sonoridade da viola com tradição, referimo-nos a sonoridades comumente associadas à técnica instrumental consolidada durante o Romantismo musical, as quais se relacionam diretamente ao conceito de beleza de som. Trata-se de uma concepção que caracteriza o som como potencialmente contínuo em sua qualidade, rico em harmônicos[27], amplo em volume, com pouco ruído e com clareza de ataque. Por som contínuo em sua qualidade, entende-se um som caracterizado por homogeneidade derivada de repetição de padrões de articulação. Por exemplo: a execução de uma ligadura, nessa concepção, não deve conter acentos indesejáveis, causados por uma mudança de direção de arco mal realizada ou pelo uso excessivo de *vibrato* em sua amplitude de maneira repentina; ou ainda em razão de uma mudança de posição que, por ter sido realizada com excesso de rapidez, provoque um solavanco no arco. Em outro exemplo, para que um

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

[27] Uma vez que na composição do espectro do referido som também estão presentes parciais inarmônicos, seria mais apropriado, sob o ponto de vista da Acústica, empregar "som rico em parciais" em vez de "som rico em harmônicos" (Cf. MENEZES, 2004: 24).

trecho realizado com *spiccato* seja entendido como pertencente a esse padrão sonoro, os ataques e durações de cada nota devem seguir uma constância tal, que nenhuma delas soe de maneira evidentemente diferenciada. Nos dois exemplos, as ocorrências técnicas descritas como indesejáveis tornam a execução menos eficiente, ao se oporem ao conceito predominante de beleza de som. É bom lembrar que, em ambos os exemplos, a pretendida homogeneidade de som é algo subentendido.

O referido conceito de beleza de som coaduna com um padrão estético colocado em xeque no início do século passado, pelo surgimento do Modernismo musical e, por conseguinte, pela consolidação de um ideário com tendências que apontavam, entre outras, a "necessidade de abandonar antigas distinções entre música e ruído"[28] (BOTSTEIN, 2008, tradução nossa). Não foi por acaso que Hindemith (1977, tradução nossa), na busca de chocar o público da época com algo que fosse contra esse ideal sonoro, escreveu no início do quarto movimento da *Sonata para viola solo* Op. 25 n. 1, a indicação "Muito rápido. Selvagem. Beleza de som é coisa secundária"[29].

Distanciamento da tradição: beleza de som é coisa secundária

Em diversos trechos da linha da viola solista, principalmente no primeiro movimento, a escrita do *Concerto* leva a sonoridades que remetem à ideia de estranheza ou de afastamento dos sons ligados à tradição dos instrumentos de corda. São passagens em que o compositor, por motivos expressivos, explora sonoridades que se opõem à citada noção de beleza de som.

No primeiro movimento do *Concerto*, a fim de obter tais sonoridades, ocorre reiteradamente uma escrita que, por meio do emprego de dinâmica forte e fortíssimo em registro agudo e sobreagudo do instrumento[30], leva a uma sonoridade que pode ser descrita como rascante. Essa aspereza de som torna-se ainda mais marcante quando o compositor acrescenta intervalos harmônicos dissonantes, notadamente os de nona. Indicações de caráter como *Energico*, *Rustico* e *Impetuoso con bravura* colaboram para conduzir o intérprete a uma atitude de busca por extremos da capacidade de emissão sonora do instrumento.

---

28 [...] need to abandon old distinctions between music and noise […].

29 Rasendes Zeitmass. Wild. Tonschönheit ist Nebensache.

30 Neste estudo os registros são entendidos como segue: 1. grave: Dó3 –Si3; 2. médio: Dó4 –Si4; 3. agudo: Dó5 –Si5; e 4. sobreagudo: de Dó6 em diante. O Dó central é indicado por Dó4.

Seguem-se exemplos de passagens em que, durante a fase de preparação para o concerto de estreia, foram trabalhados recursos sonoros da viola com o objetivo de construir ambiente rico em sonoridades que apontam para um distanciamento da noção de tradição.

Na seção formada pelos comp. 46 e 47 (Fig. 3), observam-se as indicações *sul ponticello* e *pp*, ambas no início do comp. 46, além de sextinas, subdivisão do pulso que demanda rapidez de execução.

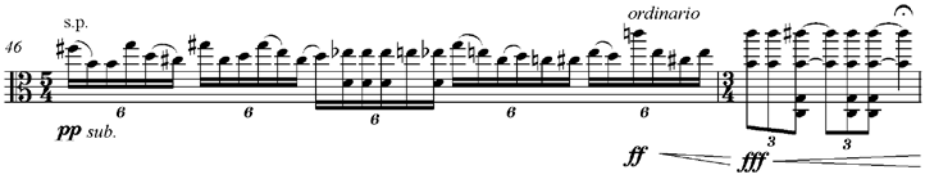

Fig. 3: Escrita que aponta para um distanciamento da noção de tradição. Borges-Cunha, *Concerto para viola e orquestra*, I (comp. 46 e 47, parte da viola solista).

Após os primeiros ensaios com orquestra, Borges-Cunha chegou à ideia de dividir o trecho (Fig. 3), a fim de obter contraste entre sonoridades. O *sul ponticello* devia ser executado bem próximo ou em cima do cavalete, sendo definição de altura e articulação de som aspectos secundários. O objetivo era alcançar uma sonoridade difusa no que tange a articulação e altura de nota, sendo o timbre característico de uma execução *sul ponticello* em si o aspecto que devia predominar. A partir do fortíssimo no final do comp. 46, no entanto, a seção não deveria mais ser executada *sul ponticello*, de forma que a mudança de sonoridade causasse contraste com o trecho anterior. O fortíssimo foi colocado abaixo do Dó6 no final do comp. 46 por sugestão do intérprete, pelo fato de ele entender as quatro últimas notas desse compasso como uma anacruse do comp. 47. É interessante observar o fato de o recurso *sul ponticello* poder ser considerado como pertencente à tradição dos instrumentos de cordas[31]. Porém, a passagem acima está inserida em um contexto que transforma e distancia o *sul ponticello* dessa tradição, contribuindo para a obtenção de uma sonoridade marcantemente diferenciada. Observa-se uma situação em que o fenômeno

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

acústico por si só torna-se um evento musical, assumindo posição proeminente na hierarquia constitutiva das estruturas musicais[32].

No comp. 48 (Fig. 4), Borges-Cunha indicou "*Lagrimando, legato* e *flautando*". A sensação de estranheza presente nesse trecho é obtida por meio de som difuso, sem clareza de ataque e pobre em harmônicos, sonoridade determinada por uma combinação de fatores, como a indicação "flautando", a dinâmica pianíssimo, o uso do registro agudo da viola e o emprego de textura em sua densidade mínima[33].

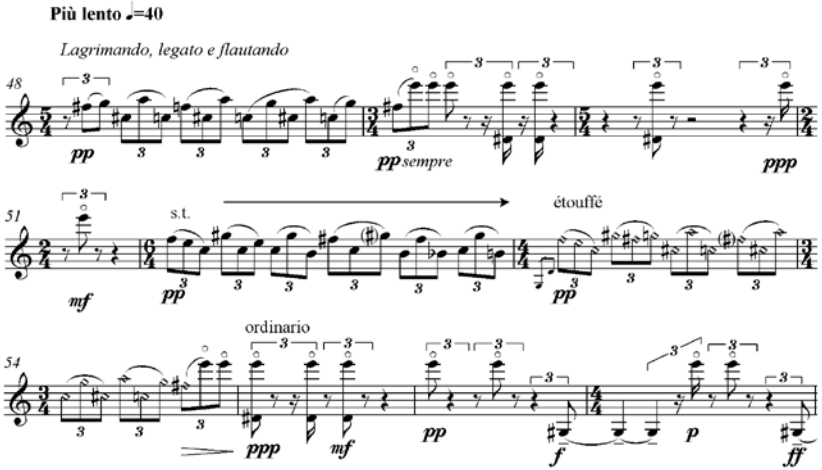

Fig. 4: Escrita que aponta para um distanciamento da noção de tradição. Borges-Cunha, *Concerto para viola e orquestra*, I (comp. 48 a 57, parte da viola solista).

Outro recurso usado por Borges-Cunha, que se pode dizer pertencente à tradição dos instrumentos de corda, é o *sul tasto*, o qual, no comp. 52 (Fig. 4), também é trabalhado com o objetivo de obter uma sonoridade inusitada[34]. A estranheza da atmosfera

32 (Cf. STRANGE, 2001: xi).

33 Sobre o conceito de densidade de textura, conferir Berry (1987: 185).

34 Provavelmente instrumentistas já tinham descoberto as possibilidades expressivas do *sul tasto* antes de terem feito alguma referência formal a esse recurso em algum tratado. O *sul tasto* foi mencionado por Francesco Galeazzi (1758-1819) em *Elementi teorico-pratici di musica* (1791) e descrito por Pierre Baillot (1771-1842) em *L'art du violon* (1834) (Cf. BACHMANN, 2011).

é confirmada pelo uso gradual (indicado pela seta no comp. 52) de *étouffé*[35], recurso que deve ser utilizado nos comp. 53 e 54 (Fig. 4). Em toda a obra, o *étouffé* e a indicação para sua realização gradual são os únicos recursos usados por Borges-Cunha que fazem parte do que se denomina técnica estendida[36]. Observando-se a passagem que se estende do comp. 48 ao comp. 55 (Fig. 4), é interessante notar a transição de uma sonoridade que, como já exposto, pode ser descrita como difusa - a partir do comp. 48 - a uma sonoridade que exacerba a obscuridade de ataque e de altura, a partir do comp. 53. Uma imagem que se pode apreender ao atentar para essa passagem é a de gradativa transformação da estrutura sonora, noção que coaduna com uma concepção estética que, acreditamos, tenha em seu bojo a ideia de expansão do material sonoro tradicional.

Conclusão

No *Concerto para viola e orquestra* de Antônio Borges-Cunha, a noção de conflito permeia a obra, tornando-se uma diretriz estética que conduz a contrastes marcantes no âmbito da parte da viola solista e à oposição constante entre essa parte e a escrita orquestral. O instrumentista realiza sonoridades que conduzem o ouvinte à sensação de estranheza, causada pela acentuada diferenciação que elas estabelecem em relação às sonoridades normalmente associadas ao repertório tradicional da viola.

Observa-se, contudo, que, do ponto de vista da prática instrumental, a referida estranheza de certas sonoridades é derivada mais de uma expansão de recursos técnicos historicamente consolidados que de alguma espécie de ruptura com a tradição da viola. No *Concerto*, predomina o emprego de uma escrita que remete a atmosferas e sonoridades que podem ser associadas à ideia de tradição, ora por serem abarcadas por essa noção, ora por representarem a busca por um distanciamento dela.

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

[36] Sobre "técnica estendida", Cf. nota 27.

Referências

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

BACHMANN, Werner et al. Bow. In: *Grove Music Online.* Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 20 dez. 2011.

BERRY, Wallace T. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

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

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

_____. *Matriz Dodecafônica*. Porto Alegre, 10 abr. 2009. Texto enviado por meio eletrônico a Ricardo Lobo Kubala.

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

HINDEMITH, Paul. *Sonate für Bratsche solo Op. 25 n. 1 (1922)*. Mainz: Schott, 1977. 1 partitura (8 p.). Viola.

KENNEDY, Michael. *The Oxford Dictionary of Music.* 2. ed. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 20 dez. 2011.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies. New York: Macmillan, 1988.

KUBALA, Ricardo L.; BIAGGI, Emerson L. de. O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha: exploração de sonoridades na escrita para a viola solista. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22. , 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p. 1455-1462.

KUBALA, Ricardo Lobo. *O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges-Cunha*: a obra e uma interpretação. Campinas: UNICAMP, 2009. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br>. Acesso em: out. 2012.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2. ed. Michigan: Harmonie Park, 1992.

LAVIGNAC. Albert. *La musique et les musiciens*. 14. ed. Paris: Delagrave, 1895.

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

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

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

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia: Ateliê, 2001.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago, 1956.

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

ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música*. Tradução por Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

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

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

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of Contemporary Technique: With Comments About Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt. In: Robin Stowell (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University, 1992. p. 143-147.

Ricardo Lobo Kubala graduou-se pela Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Aperfeiçoou-se na Alemanha, na Academia da Filarmônica de Berlim e na Escola Superior de Música de Karlsruhe, com bolsas patrocinadas por Vitae, CAPES e DAAD. Obteve títulos de Mestre e Doutor em Música pela Unicamp. Atuou em conjuntos como Orquestra Solistas do Brasil (Prêmio APCA) e Quarteto de Cordas de São José dos Campos (Prêmio APCA). Foi professor da Faculdade Santa Marcelina e do Departamento de Música da USP/Ribeirão Preto. Atualmente, é professor de viola no Instituto de Artes da UNESP. kubala@ia.unesp.br

Emerson Luiz de Biaggi cursou o Bacharelado em Musica na ECA–USP, Mestrado em Musica na Boston University e Doutorado em Artes Musicais na University of California, Santa Barbara. Integrou a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo entre 1997 e 1999, foi professor do Instituto de Artes da UNESP entre 1997 e 2004 e atua como professor no Instituto de Artes da Unicamp desde 1998, onde coordena os cursos de pós-graduação. emerson@iar.unicamp.br