



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**RODOLPHO CAVALCANTI BORGES**

**ASPECTOS DO PROCESSO DE COLABORAÇÃO COMpositor-INTÉRPRETE  
NA COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA OBRA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS DE MARCÍLIO ONOFRE PARA VIOLONCELO SOLO E  
GRUPO DE VIOLONCELOS**

**NATAL/RN  
2018**

RODOLPHO CAVALCANTI BORGES

**ASPECTOS DO PROCESSO DE COLABORAÇÃO COMpositor-INTÉRPRETE  
NA COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA OBRA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS DE MARCÍLIO ONOFRE PARA VIOLONCELO SOLO E  
GRUPO DE VIOLONCELOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na área de concentração: Processos e dimensões da produção artística – Violoncelo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Orientador:** Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave.

**NATAL/RN  
2018**

**Catálogo da Publicação na Fonte**  
**Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN**

B732a Borges, Rodolpho Cavalcanti.

Aspectos do processo de colaboração compositor-intérprete na composição e interpretação da obra espelhos das (in)tolerâncias de Marcílio Onofre para violoncelo solo e grupo de violoncelos \ Rodolpho Cavalcanti Borges. – Natal, 2018.

113 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Fabio Soren Presgrave.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

1. Música para violoncelo – Técnicas estendidas – Dissertação. 2. Compositor e intérprete – Processo criativo – Dissertação. 3. Espelhos das (in)tolerâncias (Marcílio Onofre) – Técnicas de execução – Dissertação. I. Onofre, Marcílio. II. Presgrave, Fábio Soren. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.3

Elaborada por: Elizabeth Sachi Kanzaki – CRB-15/Insc. 293

RODOLPHO CAVALCANTI BORGES

**ASPECTOS DO PROCESSO DE COLABORAÇÃO COMpositor-INTÉRPRETE  
NA COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA OBRA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS DE MARCÍLIO ONOFRE PARA VIOLONCELO SOLO E  
GRUPO DE VIOLONCELOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na área de concentração: Processos e dimensões da produção artística – Violoncelo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: \_\_ / \_\_ / \_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

PROF. DR. FABIO SOREN PRESGRAVE  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)  
(ORIENTADOR)

---

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. TERESA CRISTINA RODRIGUES SILVA  
INSTITUTO FEDERAL DA PARAÍBA (IFPB)  
(MEMBRO DA BANCA)

---

PROF. DR. CLEBER DA SILVEIRA CAMPOS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)  
(MEMBRO DA BANCA)

## AGRADECIMENTOS

Ao Eterno Deus, criador de todas as coisas, sou grato pelo dom da vida e pela oportunidade de ter realizado este Curso de Mestrado.

Aos meus pais, José Francisco e Maria de Lourdes, pelo amor, cuidado e pelo eterno incentivo que sempre depositaram em mim, encorajando a minha educação, sempre se esforçando, ao máximo, para que eu pudesse estudar, a minha eterna gratidão.

A minha esposa Lília que sempre me animou com relação a minha carreira, foi a primeira a me encorajar com relação ao Mestrado, mesmo grávida, não poupou esforços em me apoiar.

Ao meu filho Vítor, o meu maior presente que ganhei em toda a minha vida, uma grande conquista que aconteceu durante o Mestrado, fonte de inspiração, amor e felicidade.

Aos demais familiares, pelo apoio e carinho.

Ao professor e amigo Marcílio Onofre, pela obra **Espelhos das (In)tolerâncias**, mesmo tendo uma visão política diferente da minha, nunca faltou o respeito, honestidade e competência neste Trabalho colaborativo.

Aos meus colegas da UFRN<sup>1</sup> Cellos que possibilitaram, na prática, a pesquisa colaborativa desta Peça, sempre com muita competência e determinação.

Ao professor Fabio Soren Presgrave pelos ensinamentos, orientação e dedicação em minha formação profissional e no decorrer desta Pesquisa.

---

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

## RESUMO

Apresenta o processo colaborativo entre intérprete / compositor na composição e interpretação da obra **Espelhos das (In)tolerâncias**, do compositor Marcílio Onofre, encomendada por Rodolpho Borges. Assim, a problemática relacionada será tratada focando-se em alguns aspectos técnicos de execução da Obra como, por exemplo, as diferentes *scordaturas*, o uso dos multifônicos e do *tonlos*. Para tanto, aborda e analisa a construção da Peça, não apenas na parte do violoncelo solo, mas na totalidade das vozes que compõem a Obra, ou seja, destaca-se os principais pontos, onde, de fato, ocorrem a colaboração com a finalidade de demonstrar a dinâmica deste processo, onde e quando o intérprete auxilia na construção da Peça, sugerindo e propondo soluções exequíveis, compartilhando seu conhecimento técnico-instrumental e possibilitando ao compositor todo o domínio técnico na criação da Peça para o violoncelo. O procedimento metodológico baseou-se nos entendimentos de Cardassi (2016), Domenici (2011) e Borém (1998) que abordam a relação compositor-intérprete. Também foram realizadas 6 entrevistas e reuniões entre o compositor e o intérprete, além de ensaios, gravações e performances públicas da Peça. Ao final deste processo, concluiu-se que esta parceria proporciona diferentes possibilidades técnicas e musicais para compositores e intérpretes.

**Palavras-chave:** Espelhos das (In)tolerâncias. Marcílio Onofre. Violoncelo. Técnicas Estendidas.

## ABSTRACT

It presents the collaborative process between interpreter / composer in the composition and interpretation of the work *Espelhos das (In)tolerâncias*, of the composer Marcílio Onofre, commissioned by Rodolpho Borges. Thus, the related problematic will be treated focusing on some technical aspects of the execution of the Work, such as the different scordaturas, the use of multiphonics and tonlos. Therefore, broaches and analyzes the construction of the piece, not only in the part of the solo cello, but in the totality of the voices that compose the Work, that is, it drafts the main points, where, in fact, occur the dynamics of this process, where and when the performer assists in the construction of the piece, suggesting and proposing feasible solutions, sharing his technical-instrumental knowledge and allowing the composer all the technical field in the creation of the piece for the cello. The methodological procedure was based on the understandings of Cardassi (2016), Domenici (2011) and Borém (1998) that deal with the composer-interpreter relationship. There were also 6 interviews and meetings between the composer and the performer, as well as rehearsals, recordings and public performances of the piece. At the end of this process, it was concluded that this partnership provides different technical and musical possibilities for composers and performers.

**Keywords:** *Espelhos das (In)tolerâncias*. Marcílio Onofre. Cello. Extended Techniques.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 -</b>	Fluxograma metodológico.....	15
<b>Figura 2 -</b>	Símbolo que se assemelha a uma pausa de semínima sobre o recurso empregado <i>tonlos</i> presente na partitura do violoncelo 6 no compasso 25...	16
<b>Figura 3 -</b>	Exemplo polirrítmico no compasso 59.....	17
<b>Figura 4 -</b>	Trecho da partitura do violoncelo solista da Peça Espelhos das (In)tolerâncias, movimento reverso do <i>glissando</i> da mão esquerda com o <i>legno battuto</i> nos compassos 52 e 53.....	20
<b>Figura 5 -</b>	Violoncelo 1 da Peça Espelhos das (In)tolerâncias, compassos 52 e 53, movimento reverso do <i>glissando</i> da mão esquerda com o <i>legno battuto</i> .....	21
<b>Figura 6 -</b>	Estudo I – <i>Tractus Immobilis</i> para violoncelo solo, movimento reverso do <i>glissando</i> da mão esquerda com o <i>legno battuto</i> .....	21
<b>Figura 7 -</b>	Caminho Anacoluto para violoncelo e piano, sequência de harmônicos naturais da série harmônica no compasso 48.....	22
<b>Figura 8 -</b>	Espelhos das (In)tolerâncias, sequências de harmônicos naturais nos compassos 27 e 28.....	22
<b>Figura 9 -</b>	Afinação de cada um dos violoncelos que integram o Grupo que acompanha o violoncelo solista.....	23
<b>Figura 10 -</b>	Afinação do violoncelo 3 a partir dos harmônicos 2, 3, 5 e 7 da fundamental Dó.....	24
<b>Figura 11 -</b>	Relação das notas com as cordas (indicadas em algarismos romanos) e os instrumentos variando de 0 a 6, indicados por números arábicos circulados, nos quais o 0 representa o violoncelo solista.....	25
<b>Figura 12 -</b>	Esboço inicial da cadência para violoncelo solo da Peça Espelhos das (In)tolerâncias.....	32
<b>Figura 13 -</b>	Partitura Espelhos das (In)tolerâncias – Apresentação dos compassos anteriores ao emprego do <i>tonlos</i> .....	38
<b>Figura 14 -</b>	Exemplo de dissonâncias rítmicas que se correlacionam com dissonâncias harmônicas e o uso de microtons.....	39

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABRAPEM – Associação Brasileira de Performance Musical

AM – Amazonas

ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

AUT – Áustria

BA – Bahia

BRA – Brasil

CAN – Canadá

CAN – Canadá

CD – *Compact Disc*

CHN – China

CMA – Curso de Música Contemporânea em Ação

COMPOMUS – Laboratório de Composição Musical

Dr. – Doutor

Dr<sup>a</sup> – Doutora

EDUFRN – Editora da UFRN

EMUFRN – Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

ESP – Espanha

EUA – Estados Unidos da América

FRA – França

Funarte – Fundação Nacional de Artes

H – Horas

HZ – *Hertz*

IFPB – Instituto Federal da Paraíba

III ENCO – III Encontro Nacional de Contrabaixo

ISME – *International Society for Music Education*

ITA – Itália

MG – Minas Gerais

Min. – Minutos

NOR – Noruega

PB – Paraíba

PE – Pernambuco

POL – Polônia

PPGMUS – Programa de Pós-Graduação em Música

Prof. – Professor

Prof<sup>a</sup> – Professora

Profs. – Professores

RJ – Rio de Janeiro

RN – Rio Grande do Norte

RUS – Rússia

SC – Santa Catarina

SP – São Paulo

SSCM – *System Center Configuration Manager*

TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

UK – *United Kingdom*

USA – *United States of America*

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>MOTIVAÇÃO COLABORATIVA, COMPOSITOR E OBRA.....</b>	<b>19</b>
<b>3.1</b>	<b>A Obra.....</b>	<b>22</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE A COLABORAÇÃO COMPOSITOR- INTÉRPRETE.....</b>	<b>26</b>
<b>5</b>	<b>CRIAÇÃO COLABORATIVA DA PEÇA.....</b>	<b>32</b>
<b>5.1</b>	<b>Reunião nº 1.....</b>	<b>38</b>
<b>5.2</b>	<b>Reunião nº 2.....</b>	<b>39</b>
<b>5.3</b>	<b>Reunião nº 3.....</b>	<b>40</b>
<b>5.4</b>	<b>Reunião nº 4.....</b>	<b>40</b>
<b>5.5</b>	<b>Reunião nº 5.....</b>	<b>40</b>
<b>5.6</b>	<b>Reunião nº 6.....</b>	<b>41</b>
<b>5.7</b>	<b>Ensaio nº 1.....</b>	<b>42</b>
<b>5.8</b>	<b>Ensaio nº 2.....</b>	<b>43</b>
<b>5.9</b>	<b>Segunda apresentação na ABRAPEM.....</b>	<b>43</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>45</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>48</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>53</b>
	<b>ANEXO A - ESBOÇO INICIAL QUE DEU ORIGEM À CADÊNCIA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS.....</b>	<b>55</b>
	<b>ANEXO B - PARTITURA DO VIOLONCELO SOLO DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS.....</b>	<b>56</b>
	<b>ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS.....</b>	<b>59</b>
	<b>ANEXO D - PARTITURA DO VIOLONCELO SOLO DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS.....</b>	<b>83</b>
	<b>ANEXO E - PARTITURA COMPLETA DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS.....</b>	<b>86</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A Obra concertante **Espelhos das (In)tolerâncias** foi escrita para 7 violoncelos, sendo um deles a voz solista, ela é fruto da colaboração compositor-intérprete, tendo como agentes envolvidos neste processo de criação e interpretação o compositor Marcílio Onofre<sup>2</sup> e o autor desta Pesquisa. A Peça tem como inspiração o momento de radicalização e polarização política no Brasil entre os anos de 2013 a 2018, em que sujeitos semelhantes vêm agindo uns contra os outros, de maneira consciente ou não.

A força motriz da criação e colaboração da Peça foi o cenário político em que se concentrou este Trabalho tendo como ápice a corrida eleitoral no ano de 2018. Em vários momentos, durante esta Pesquisa, o compositor Marcílio Onofre e o intérprete pesquisador conversaram sobre esta temática. Assim, o autor deste Trabalho tem a lembrança de uma dessas conversas ocorrida durante o XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) na cidade de Manaus (AM)<sup>3</sup> onde tinham receios parecidos, mas com promotores diferentes; enquanto um temia o perigo sombrio do fascismo que tem como a principal ameaça um nacionalismo exacerbado e a não aceitação dos grupos minoritários, o outro se preocupava com o Marxismo / Gramscismo cultural como sendo um forte agente de tais intolerâncias, impondo, aos poucos, costumes e pensamentos contrários a uma maioria cujos valores estão alicerçados na cultura judaico-cristã.

Representar este cenário em uma Obra artística foi um desafio segundo o compositor. Por sua vez, o compositor escolheu utilizar o mesmo instrumento em toda a sua formação, o violoncelo, sendo este um importante recurso de unificação e identidade, refletindo assim o **indivíduo**, com todas as peculiaridades e individualidades do cidadão brasileiro. A Obra não

---

<sup>2</sup>Marcílio Onofre nasceu em 7 de fevereiro de 1982 na cidade de João Pessoa, capital do estado da Paraíba (PB). É professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e membro do Laboratório de Composição Musical (COMPOMUS) da UFPB. É Bacharel em piano pela UFPB; Mestre em composição pela UFPB, sob orientação do compositor Dr. Eli-Eri Luiz de Moura; possui *Artist Diploma* em composição pela *Akademia Muzyczna w Krakowie* - Cracóvia (POL) sob orientação de Krzysztof Penderecki, com bolsa do Mozart e um brasileiro. Sua produção musical inclui obras solo e música de câmara que têm sido apresentadas em diversos festivais como, por exemplo, XVI e XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea - Rio de Janeiro (RJ), Bienal de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso, *Cortona Sessions for New Music* – Itália (ITA), Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão - Brasil (BRA), *Académie Internationale de Musique et de Danse du Domaine Forget* – Canadá (CAN). Marcílio Onofre recebeu diversos prêmios em concursos como: VII *Concorso Internazionale di Strumenti per Composizione Soloista* (ITA), 2010 - *DuoSolo Emerging Composer Competition* (EUA), 6th *SCCM New Composition* - China (CHN), Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri (BRA) e Prêmio Música Clássica da Fundação Nacional de Artes (Funarte) (BRA). Sua música tem sido interpretada por grupos como *Arditti String Quartet* – Inglaterra (UK), *Nouvel Ensemble Moderne* (CAN), *Mivos Quartet* (EUA), Grupo *Sonantis*, Grupo Brassil. Desde 2013, Marcílio Onofre é curador do Festival Internacional Virtuosi Século XXI, que acontece na cidade de Recife (PE) (ONOFRE, 2017a).

<sup>3</sup>Amazonas (AM).

poderia receber outro título senão **Espelhos das (In)tolerâncias**, na qual a palavra **Espelhos** remete à visão do **indivíduo** com todas às suas peculiaridades e individualidades, enquanto a palavra **(In)tolerâncias** é subentendida e assimilada pela ideia de **suportar** tais divergências.

Deve-se aqui fazer um importante paralelo com o emprego das *scordaturas*<sup>4</sup>, que serão utilizadas na afinação de todos os violoncelos acompanhadores. Serão 6 *scordaturas* individualizadas, afinadas a partir da série harmônica, sendo que, cada violoncelo passa a ter assim a sua identidade e individualidade na estrutura da Obra. Apenas o violoncelo solista é afinado de forma tradicional. Ciente do resultado que a pesquisa colaborativa almejava, o autor desta Pesquisa não hesitou em investigar sobre a técnica estendida do violoncelo

O compositor utiliza, principalmente, os recursos da técnica estendida para descrever o atual cenário político do país e emprega, na construção da obra, técnicas como microtons<sup>5</sup>, que geram **intolerâncias** harmônicas, que através da dissonância<sup>6</sup> resultante provocam inquietação na percepção auditiva para quem está ouvindo a Obra, correlacionando a ideia ou uma sensação que provoca ou gera uma intolerância. A Peça apresenta uma densa polifonia rítmica, resultando em um cenário de riqueza de ideias, frases rítmicas com características quaternárias e ternárias dialogando entre si. São utilizados também recursos como o *legno battuto*<sup>7</sup> e o *legno tratto*<sup>8</sup>, além de multifônicos<sup>9</sup>, resultando em uma grande complexidade interpretativa e desafio técnico, não apenas na parte solista, mas em todos os 6 violoncelos do grupo.

Com o intuito de nortear todo o processo colaborativo, Ray (2016) afirma que o processo

---

<sup>4</sup>Scordatura data ao início dos anos 1600 e tem sido usada, principalmente, como um dispositivo de coloração e para permitir acordes que, de outra forma, não seriam possíveis com a afinação regular. Sua função de expandir o registro para baixo é tradicionalmente mantida em todo o tom do violoncelo. Os primeiros exemplos sobreviventes de *scordatura* datam por volta de 1660 e são encontrados nas obras de violino de Thomas Baltzar. Como muitas das técnicas adaptadas que estiveram presentes nos séculos XVII e XVIII, a *scordatura* está praticamente ausente do século XIX, salvo por Paganini e outros seletos virtuosos do violino e ressurgiu com a exploração da cor no século XX (WELBANKS, 2016, p. 117, grifo nosso, tradução nossa).

<sup>5</sup>“Microtons são geralmente definidos como qualquer intervalo menor que um semitom. Para nossos propósitos, esta definição se estenderá para incluir qualquer intervalo que esteja fora dos doze semitons da escala cromática.” (WELBANKS, 2016, p. 208, tradução nossa).

<sup>6</sup>“A dissonância está presente na música de todas as eras, mas sua função no contexto da atonalidade e da harmonia não funcional é completamente diferente, não é, necessariamente, uma questão de tensão e liberação, frequentemente a dissonância é usada para gerar cor, expressividade ou perturbação.” (WELBANKS, 2016, p. 182, tradução nossa).

<sup>7</sup>“O arco deve percutir as cordas de maneira controlada ao mesmo tempo que deve-se apressar as batidas até atingir a velocidade do golpe *jeté*, que consiste em produzir várias batidas em um mesmo golpe de arco” (SILVA; AQUINO; PRESGRAVE, 2012, p. 34, grifo nosso).

<sup>8</sup>“Puxar a vareta do arco através da corda, *col legno tratto*, produz um som ‘barulhento’, mas apesar de tudo com um tom determinado. O tom é instável conforme a vibração para e recomeça durante o ataque ‘chicotada’. A vibração é mais consistente se as cordas ou a vareta do arco tiverem uma camada de resina nelas” (FALLOWFIELD, 2009, p. 97, grifos do autor, tradução nossa).

<sup>9</sup>“Os multifônicos, também conhecidos como tons divididos, são o som simultâneo de dois ou mais harmônicos em uma única sequência” (WELBANKS, 2016, p. 160, tradução nossa).

colaborativo iniciou pelos próprios compositores-intérpretes, como por exemplo, Johann Sebastian Bach (1685-1750) sendo um importante exemplo de um compositor que se beneficiou pelo fato dele próprio ser um bom intérprete assim como o Ludwig van Beethoven (1770-1827). Um outro importante exemplo colaborativo entre compositor e intérprete foi o trabalho do compositor Johannes Brahms (1833-1897) com o violinista Joseph Joachim (1831-1907).

Já no século XX, pode-se citar o trabalho do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) com grandes *performers* como, por exemplo, Severino Gazzelloni (1919-1992), Francis Pierre (1931-) e Cathy Berberian (1925-1983), na composição da coletânea de peças intitulada *Sequenza*.

Neste contexto, um dos trabalhos utilizados como referência foi a Obra **Meu Rosto Mudou** (CELONA, 2010), que nasceu de uma colaboração compositor-intérprete entre a pianista brasileira Luciane Cardassi e o compositor canadense John Celona, a qual gerou, inclusive, uma importante pesquisa na área de colaboração em questão, descrita por Presgrave (2016).

O compositor Marcílio Onofre cita os incontáveis exemplos de colaboração oriundos do universo da música dita popular, no qual a música em si **nasce**, na maioria das vezes, durante o processo de ensaio, apresentação e gravação, levando-se em consideração as especificidades técnico-instrumentais dos envolvidos, diluindo assim, a figura de um único criador, sendo moldada à várias mãos.

Esta Pesquisa foca alguns aspectos que se sobressaem na estruturação da Peça, com particular ênfase na utilização das *scordaturas*, da polifonia rítmica e na produção de harmônicos e multifônicos, entre outros recursos da técnica estendida do violoncelo, e na importância da colaboração para se chegar a esses materiais.

Também foi traçada uma visão do cenário técnico-interpretativo da Obra sob a visão do *performer* que englobará peculiaridades interpretativas as quais vão desde a maneira de afinar os instrumentos que fazem uso de *scordaturas* até a *performance* das técnicas estendidas empregadas em toda a Obra.

Esta Pesquisa abordou a metodologia empregada em todo o processo do trabalho bem como a motivação que levou a escolha desta temática e do parceiro colaborativo.

Este Trabalho também descreve e apresenta os conceitos que alicerçam a Obra bem como algumas reflexões entre compositor-intérprete que influenciaram a construção da Peça.

O trabalho finaliza com um relato sobre a elaboração da Peça, dos ensaios, da estreia e a segunda apresentação no VI Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM), seguida das considerações finais.

## 2 METODOLOGIA

Esta Pesquisa utilizou recursos metodológicos como: reuniões, entrevistas, trocas de mensagens eletrônicas e gravações em áudio dos 6 encontros que ocorreram nas datas de 10 de abril de 2017, 21 de junho de 2017, 3 de julho de 2017, 4 de julho de 2017, 19 de fevereiro de 2018 e 16 de março de 2018, todas elas realizadas na UFPB, campus João Pessoa.

As reuniões entre compositor e intérprete-pesquisador ocorreram, paralelamente, ao processo composicional. Os encontros foram gravados e, posteriormente, a análise detalhada apontou uma importante colaboração mútua.

Primeiramente, foram entregues ao intérprete pequenos trechos da Obra, que desde o princípio serviram para nortear e compreender a estrutura e os aspectos sonoros utilizados pelo compositor, entre eles, o caráter, fraseado, ritmo, efeitos percussivos, multifônicos, harmônicos, dinâmicas, afinação microtonal, entre outros aspectos relacionados à técnica estendida, tudo sendo acompanhado de perto pelo compositor com suas explicações e observações, como por exemplo, a utilização do *vibrato* e o emprego do caráter violento, utilizado nas sequências de polifonias rítmicas já nos primeiros compassos da Peça.

Foi através do primeiro esboço que toda esta Pesquisa se iniciou. A cadência representou o trecho embrionário desta diligência, ela sinalizava a mudança de postura que o intérprete-pesquisador deveria tomar; sendo assim, obrigado a sair da sua zona de conforto e pesquisar sobre assuntos até então desconhecidos.

O ponto marcante para o intérprete-pesquisador foram as pesquisas que deveriam ser abordadas sobre a temática colaborativa entre o compositor e o intérprete.

Para o autor deste Trabalho, que trabalha como músico de orquestra, esta liberdade e experimentação junto ao compositor era, até então, inviável, pela falta de oportunidade, de conhecimento específico com esse tipo de relação colaborativa e, até mesmo, por acreditar, erroneamente, que o compositor apenas compunha e o intérprete limitava-se a performance.

Desse modo, o autor desta Pesquisa reconhece que isso foi uma herança adquirida nos moldes de aprendizado do século passado, onde havia uma divisão hierárquica clara dentro das escolas de música, com o compositor sendo o autor absoluto e o intérprete um mero executante. “Embora este modelo tenha proporcionado a fundação para a formação de músicos e solistas ao longo de gerações, pesquisas recentes apontam para as deficiências desta abordagem na restrição da autonomia estudantil, da confiança e da

criatividade”<sup>10</sup> (GAUNT, 2008; WÖLLNER, GINSBORG, 2011 *apud* DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 186, tradução nossa).

Vale ressaltar que, o compositor, desde o início, sempre esteve aberto e flexível para os apontamentos e observações do intérprete referente a execução da Obra e da sua estruturação, como por exemplo, a escolha dos multifônicos e da configuração das *scordaturas*, ambos descritos na Seção 5 deste Trabalho.

As observações do compositor foram tomadas como indicadores do seu estilo pessoal e catalogadas em duas categorias: técnica e expressão. A categoria **técnica** compreende todos os efeitos sonoros não convencionais, também como técnica estendida, cujo procedimento teve que ser acompanhado, de perto, pelo compositor; já a categoria **expressão** é compreendida pelos apontamentos relativos à realização das nuances de acordo com o estilo do compositor.

Aos poucos, o autor desta Pesquisa foi compreendendo a complexidade e riqueza de um trabalho colaborativo e o quanto isso poderia desenvolver o seu trabalho como intérprete.

“A aprendizagem colaborativa tem sido um dos paradigmas centrais neste ambiente misto de aprendizagem, acompanhado por uma ênfase crescente na criatividade no desenvolvimento e aprendizagem”<sup>11</sup> (JAQUES; SALMON, 2007 *apud* DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 187).

Com o intuito de fornecer mais profundidade ao Trabalho, a revisão bibliográfica se fez presente em todo o processo, abarcando teses, dissertações, artigos, livros e periódicos, estabelecendo-se, no decorrer de toda a Pesquisa, uma fundamentação teórica sólida que norteasse toda a colaboração, seguida de reuniões com o compositor, ensaios com o grupo, performances, gravações e análise de dados e reflexões, conforme Figura 1.

---

<sup>10</sup>“Although this model has provided the foundation for the training of orchestral players and soloists over generations, recente research points to the shortcomings of this approach in constraining student autonomy, confidence, and creativity” (GAUNT, 2008; WÖLLNER, GINSBORG, 2011 *apud* DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 186).

<sup>11</sup>“Collaborative learning has been one of the central paradigms in this mixed learning enviroment, accompanied by an increased emphasis on creativity within development and learning” (JAQUES; SALMON, 2007 *apud* DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 187).

**Figura 1** – Fluxograma metodológico



Fonte: o autor (2018).

Este trabalho colaborativo ganhou forma através do grupo UFRN Cellos que faz parte do Laboratório da PPGMUS da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Segundo Presgrave (2016), o grupo UFRN Cellos teve início em 2008 e segue o modelo de formação do Yale Cellos, dirigido pelo Prof.<sup>12</sup> Aldo Parisot.

O grupo de Natal adotou o nome de UFRN Cellos por sugestão do maestro Jean Reis quando se apresentou na temporada oficial de concertos do Festival Música nas Montanhas, em janeiro de 2011. O referido Grupo recebe, constantemente, a visita de profs.<sup>13</sup> convidados de diversas regiões do país e do mundo, como também realiza estreias mundiais, como a **Suite IV** de Roberto Victorio (VICTORIO, 2014) e a **Reação em Cadeia**, de Jônatas Manzolli (MANZOLLI, 2014).

Os músicos selecionados pelo Prof. orientador Fabio Presgrave para compor a formação da Peça **Espelhos das (In)tolerâncias** foram: violoncelo 1 (Bruno Lima); violoncelo 2 (Lucas Oliveira); violoncelo 3 (Haziél Cândido); violoncelo 4 (Gabriel Vasco); violoncelo 5 (Maria Bellorin); violoncelo 6 (Ivson Martins).

O auxílio e cooperação da maestrina Rafaela Andrade, durante os ensaios, foi de muita importância para a realização deste processo colaborativo.

Em uma entrevista realizada à maestrina pelo intérprete-pesquisador durante os ensaios da Peça, Rafaela relatou uma série de detalhes que influenciaram a interpretação e a notação da Obra. Segundo ela, reger a Peça **Espelhos das (In)tolerâncias** foi um desafio, principalmente, para o ouvido, em virtude de uma polifonia densa, complexa e inovadora, com relação ao emprego extensivo da afinação microtonal e polifonia rítmica, das técnicas estendidas e de

<sup>12</sup>Professor (Prof.).

<sup>13</sup>Professores (Profs.).

outros recursos particulares do compositor Onofre. Ela também mencionou que várias mensagens foram trocadas via um aplicativo de celular na época, onde foi possível conversar sobre a Obra e resolver algumas dúvidas com o compositor referentes à edição da partitura (informação verbal)<sup>14</sup>.

Ela, que também é compositora, revela que a partitura tem uma importância bastante relevante, mas que a notação utilizada pelo compositor não estava clara, como por exemplo, o 25º compasso do violoncelo 6, uma notação muito particular referente ao recurso sonoro *tonlos*<sup>15</sup>, uma figura que se assemelhava a notação de uma pausa de semínima. Neste caso, a maestrina teve que recorrer ao compositor para sanar as suas dúvidas no decorrer dos ensaios (informação verbal)<sup>16</sup>.

A Figura 2 representa um trêmulo irregular e inconstante segundo a explicação do compositor Marcílio Onofre.

**Figura 2** – Símbolo que se assemelha a uma pausa de semínima sobre o recurso empregado *tonlos* presente na partitura do violoncelo 6 no compasso 25

**Respirando**

♩ = 72

The image shows a musical score for cello 6, measure 25. The score is in bass clef and 3/8 time. It starts with a circled measure number '18' and a '3' above the staff. A box labeled 'A' with an arrow points to a symbol above the staff that looks like a semibreve with a diagonal slash through it, labeled '(tonlos)'. Below the staff, the dynamic marking 'p sempre' is written. The rest of the measure contains a complex rhythmic pattern of notes and rests, ending with a '2' above the staff.

Fonte: Onofre (2017/2018b, p. 1).

Outra dúvida pontual ocorreu no compasso 54 no violoncelo 5, onde aparece uma sequência de 3 compassos utilizando o multifônico na *scordatura* deste violoncelo. A notação no pentagrama que representa as notas como soam foi corrigida, algo complexo que demandou cálculos matemáticos do compositor.

Já no violoncelo 3, nos compassos 57 e 58, aparece a informação “2 *fingers* sobre uma linha pontilhada” (ONOFRE, 2017/2018)<sup>17</sup>. Em virtude do contato entre o compositor e a

<sup>14</sup>Informação verbal fornecida pela maestrina Rafaela Andrade, durante a sua colaboração nos ensaios da Obra **Espelhos das (In)tolerâncias**, na Escola de Música da UFRN, UFRN, Natal (RN), em maio de 2018.

<sup>15</sup>*Tonlos* - Sonoridade resultante da fricção do arco com o cavalete.

<sup>16</sup>Informação verbal fornecida pela maestrina Rafaela Andrade, durante a sua colaboração nos ensaios da Obra **Espelhos das (In)tolerâncias**, na Escola de Música da UFRN, UFRN, Natal (RN), em maio de 2018.

<sup>17</sup>Documento não paginado.

maestrina, a questão foi resolvida; tratava-se de um *glissando* ascendente e articulado com 2 dedos em alternância.

A maestrina demonstrou interesse em relação a estrutura da Obra, sobretudo, das *scordaturas* microtonais e da sonoridade resultante visto que relatou a espacialização natural entre as vozes dos violoncelos assim como as conexões entre os sons, que eram múltiplas e permutáveis, resultando em um efeito sonoro marcante (informação verbal)<sup>18</sup>.

Segundo a maestrina, houveram problemas em sincronizar o violoncelo solista e o 4º violoncelo no compasso 59 durante os ensaios. Foi necessário ter muita cautela e atenção, por parte dos músicos, uma vez que o violoncelo solista toca 8 notas dentro deste compasso e o 4º violoncelo executa 6 notas. Cuidados com relação às dinâmicas contrastantes presentes em toda a obra, riqueza timbrística, sincronização rítmica e andamentos foram um desafio marcante durante os ensaios e na estreia da Peça (informação verbal)<sup>19</sup>.

**Figura 3** – Exemplo polirrítmico no compasso 59

The image displays a musical score for two cellos, Vc. SOLO and Vc. 4, across three systems. The first system shows the solo cello with 'legno jett.' and the fourth cello with '1/2 crine + 1/2 legno'. The second system shows the solo cello with 'f' and the fourth cello with 'mf'. The third system shows the solo cello with 'legno tratto' and the fourth cello with 'mf'. A red box highlights the final part of the score, showing the solo cello with 'legno tratto' and the fourth cello with 'mf'.

Fonte: Onofre (2017/2018b)<sup>20</sup>.

Diante dos relatos da maestrina, compreendeu-se que o trabalho colaborativo deveria ter abrangido o Grupo inteiro, de uma maneira geral. Desta forma, acredita-se que o resultado final teria ocorrido com uma maior riqueza artística, porém, isso demandaria mais tempo, uma maior disponibilidade do Grupo acompanhador em trabalhar em conjunto, tanto com o

<sup>18</sup>Informação verbal fornecida pela maestrina Rafaela Andrade, durante a sua colaboração nos ensaios da Obra **Espelhos das (In)tolerâncias**, na Escola de Música da UFRN, UFRN, Natal (RN), em maio de 2018.

<sup>19</sup>Informação verbal fornecida pela maestrina Rafaela Andrade, durante a sua colaboração nos ensaios da Obra **Espelhos das (In)tolerâncias**, na Escola de Música da UFRN, UFRN, Natal (RN), em maio de 2018.

<sup>20</sup>Documento não paginado.

compositor quanto com o intérprete solista.

Deste modo, tanto a participação da maestrina como a dos 6 violoncelistas acompanhadores limitaram-se à interpretação da partitura e a sanar dúvidas de notação, não sendo, portanto, participantes diretos no processo colaborativo de criação da Peça.

Segundo Hayden e Windsor (2007 *apud* DOFFMAN; CALVIN, 2017), conclui-se que a colaboração, especificamente, entre a regente e a participação dos 6 violoncelistas acompanhadores representaram a colaboração interativa, onde a autoridade composicional está na figura do compositor apenas.

Hayden e Windsor [...] identificaram três descrições plausíveis para o trabalho em conjunto – ‘Diretiva’, ‘Interativa’ e ‘Colaborativa’. Essas três formas colaborativas dependem da coparticipação entre o compositor e intérprete. A colaboração ‘Diretiva’ corresponde às formas de trabalhar na produção musical que envolvem uma separação clara de papel entre o intérprete e o compositor. A colaboração ‘Interativa’ deixa a autoridade composicional no âmbito do compositor, já o modelo ‘Colaborativo’ refere-se a um esforço entre o compositor e intérprete para o desfoque de papéis e autoridade entre eles (HAYDEN; WINDSOR, 2007 *apud* DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 185, grifos do autor, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Mediante a citação percebe-se que o modelo de colaboração presente entre o compositor e o pesquisador intérprete seria a colaborativa, em virtude da parceria na criação da partitura do solo e nas demais vozes, que nasceram a partir de uma profunda colaboração entre os dois, sendo assim, inevitavelmente, os músicos foram forçados a abandonar suas áreas de conforto e extrapolar nos desafios experimentais desta composição, com o compositor, deixando claro desde o início, que a participação do autor desta Pesquisa seria importante em suas decisões artísticas.

---

<sup>21</sup>“Hayden and Windsor [...] have identified three plausible descriptions of degrees of joint work — ‘directive’, ‘interactive’ and ‘collaborative’— that are more or less the result of co-creativity between composer and performer(s). ‘Directive’ collaboration corresponds to the conventionalized ways of working in art music production that involve a clear separation of role between performer and composer; ‘interactive’ collaboration is a more developed way of working that nevertheless leaves compositional authority within the ambit of the composer; and the final model, described as ‘collaborative’, refers to a blurring of role and compositional authority between performers and composers” (HAYDEN; WINDSOR, 2007 *apud* DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 185).

### 3 MOTIVAÇÃO COLABORATIVA, COMPOSITOR E OBRA

A motivação do trabalho colaborativo com o compositor Marcílio Onofre ocorreu devido a amizade e admiração do autor desta Pesquisa pelo trabalho do compositor visto que se conheceram na época em que eram alunos da Graduação no curso de Bacharelado em Música na UFPB. Apesar de estudarem em turmas diferentes, conviviam nas salas de concertos e recitais pela UFPB e em João Pessoa (PB).

Além de conhecer seu trabalho como compositor, a colaboração tornou-se possível quando o autor deste Trabalho mencionou ao compositor, em 31 de agosto de 2016, através de e-mail, o seu interesse em fazer um projeto que contemplasse um trabalho colaborativo compositor-intérprete a ser submetido nas provas de seleção do curso de Mestrado em Música na Escola de Música da UFRN (EMUFRN).

Surgiu, então, o interesse, de ambas as partes, para a realização de um trabalho em conjunto, compositor-intérprete na criação de uma obra para um grupo de 6 violoncelos acompanhadores e um violoncelo solista.

**Foto 1** – Foto ilustrativa da colaboração compositor-intérprete



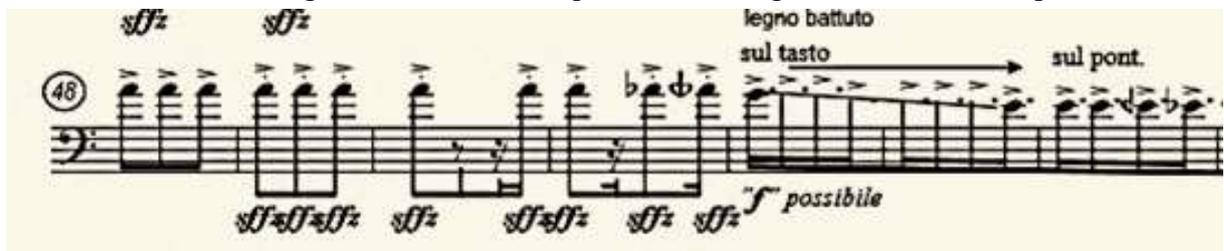
**Fonte:** o autor (2018).

Iniciou-se, então, uma pesquisa específica nas obras do compositor Marcílio Onofre para violoncelo, com o intuito de buscar um maior aprofundamento no modelo de linguagem composicional e técnica utilizada pelo compositor. Foram duas obras criadas por ele para o violoncelo: a primeira peça foi **Estudo I – Tractus Immobilis** (ONOFRE, 2011) para violoncelo solo, dedicada à violoncelista Teresa Cristina Rodrigues, e a segunda peça, **Caminho Anacoluto** (ONOFRE, 2014) para violoncelo e piano, dedicada aos músicos Wiktor Kociuban e Demetre Gamsachurdia.

A primeira peça, **Estudo I – Tractus Immobilis**<sup>22</sup> (ONOFRE, 2011), foi pesquisada e apresentada pelo autor deste Trabalho em um dos recitais do PPGMUS da UFRN. Ela, de fato, tem os moldes originários da Peça **Espelhos das (In)tolerâncias**. Trata-se de uma Peça leve, para violoncelo solo com uma indicação metronômica de colcheia igual a 120, porém, a marcação do metrônomo está mais relacionada ao caráter da Peça do que relacionada a rigidez do tempo. Enfatiza bastante o uso de *appoggiaturas*, ora sendo tocada com golpes de arco *legno battuto* ou *jeté*.

A Obra apresenta, em todos os momentos, o uso do microtons, *legno battuto*, contrastes no uso do *sul ponticello* e o *sul tasto* e utiliza o *legno battuto* associado ao *glissando* da mão esquerda. Este último movimentava o registro, de forma descendente, através do *glissando* da mão esquerda e o *legno battuto* de modo reverso, produzindo um *glissando* ascendente à medida que se aproxima do cavalete. Observou-se neste recurso, por exemplo, que o 3º compasso apresenta o mesmo recurso utilizado na Peça **Espelhos das (In)tolerâncias** na parte solista e, em algumas vozes do grupo acompanhador, como por exemplo, na parte do violoncelo solista e no violoncelo 1 nos compassos 52 e 53.

**Figura 4** – Trecho da partitura do violoncelo solista da Peça **Espelhos das (In)tolerâncias**, movimento reverso do *glissando* da mão esquerda com o *legno battuto* nos compassos 52 e 53



Fonte: Onofre (2017/2018a, p. 2).

<sup>22</sup>A peça **Estudo I – Tractus Immobilis** de Marcílio Onofre foi executada, pelo autor desta Pesquisa, no Auditório da EMUFRN em novembro de 2017 ([APRESENTAÇÃO...], 2017).

**Figura 5** – Violoncelo 1 da Peça Espelhos das (In)tolerâncias, compassos 52 e 53, movimento reverso do *glissando* da mão esquerda com o *legno battuto*

Fonte: Onofre (2017/2018b, p. 2).

**Figura 6** – Estudo I – Tractus Immobilis para violoncelo solo, movimento reverso do glissando da mão esquerda com o *legno battuto*

*Estudo I – Tractus Immobilis I  
for violoncelo solo*

Marcílio Onofre

para Teresa Cristina Rodrigues

Fonte: Silva; Aquino; Presgrave (2012, p. 36).

A segunda peça abordada pelo intérprete-pesquisador foi o **Caminho Anacoluto** (ONOFRE, 2014). Esta Peça foi escrita para violoncelo e piano e utiliza a técnica estendida de uma maneira muito efetiva e, logo no início, utiliza também efeitos percussivos, como o *pizzicato* Bartok no violoncelo. É uma Obra marcante de ouvir por explorar o som grave do instrumento quase que na sua totalidade, com um som bastante peculiar. Já o piano aparece com figuras rítmicas presentes, com contrastes timbrísticos e com a utilização do pedal.

No compasso 48, o violoncelo faz um *glissando* utilizando os harmônicos naturais da série harmônica, recurso semelhante utilizado na Peça **Espelhos das (In)tolerâncias** nos compassos 27 e 28 na parte do violoncelo solista e pela própria estrutura das *scordaturas* afinadas de acordo com esta série harmônica.

**Figura 7** – Caminho Anacoluto para violoncelo e piano, sequência 0 de harmônicos naturais da série harmônica no compasso 48

Caminho Anacoluto

Fonte: Onofre (2014, p. 4).

**Figura 8** – Espelhos das (In)tolerâncias, seqüências de harmônicos naturais nos compassos 27 e 28

Espelhos das (In)Tolerâncias I  
Violoncello (solist)

Respirando

♩ = 72

Fonte: Onofre (2017/2018a, p. 2).

Foram encontradas semelhanças entre as Peças abordadas quanto à utilização de uma afinação microtonal, a polifonia rítmica e a forma como o compositor emprega o uso da técnica estendida caracterizando uma identidade marcante em toda a sua Obra para o violoncelo além de ajudar a compreender melhor a sua linguagem composicional. Desta forma, esta Pesquisa focada no repertório específico do compositor para o violoncelo contribuiu para o sucesso colaborativo da Peça **Espelhos das (In)tolerâncias**.

### 3.1 A Obra

A Obra **Espelhos das (In)tolerâncias** é a primeira de uma série de peças que o compositor Marcílio Onofre planeja compor e que compartilha uma ideia similar: a diferença,

apesar da similaridade, com a escolha de utilizar o mesmo instrumento em toda a composição.

No caso da Peça **Espelhos das (In)tolerâncias**, o compositor decidiu compor para o violoncelo.

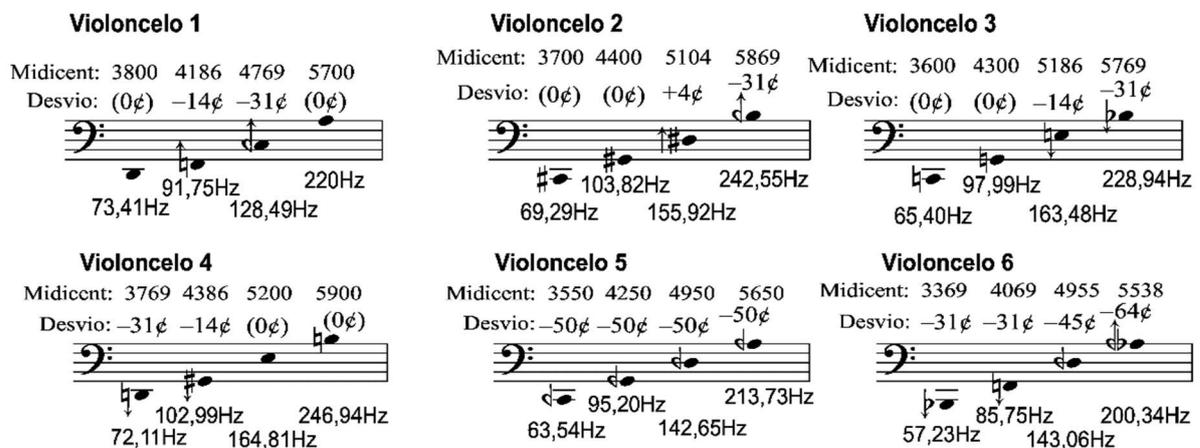
A diferença citada aparece com a utilização das *scordaturas*, com o emprego da afinação microtonal da série harmônica, o violoncelo já não soa como um instrumento padrão, todos os violoncelos que são utilizados na Obra resultam em uma sonoridade particular e única, com cada instrumento respondendo de acordo com os harmônicos presentes em cada *scordatura*.

Do ponto de vista musical, esta diferença, paradoxalmente, surge a partir da aparente semelhança entre as diferentes partes instrumentais. Em muitos momentos da Obra, os violoncelos tocam as mesmas notas escritas nos pentagramas individualizados os quais exibem as notas, em caráter de instrumento transpositor, com resultados sonoros distintos.

Pode-se tomar, como exemplo, a clarineta, um instrumento transpositor. Existem 3 tipos de afinações para este instrumento, a afinação em Dó onde não há transposição de notas, tocando as notas reais, a afinação em Si bemol, onde as notas soam uma segunda maior abaixo das notas reais e a afinação em Lá, onde as notas soam uma terça menor abaixo das notas reais.

Sobre o Grupo acompanhador dos 6 violoncelos, que também podem ser chamados instrumentos transpositores, devido à utilização de 6 diferentes *scordaturas*, ou seja, a mesma posição na mão esquerda, acaba resultando em notas diferentes em cada um dos 7 instrumentos. Assim sendo, a mesma técnica utilizada na mão esquerda de um instrumento possui diferentes sonoridades resultantes nos outros. A seguir, apresenta-se as 6 *scordaturas* utilizadas nos violoncelos do Grupo (FIGURA 9).

**Figura 9** – Afinação de cada um dos violoncelos que integram o Grupo que acompanha o violoncelo solista



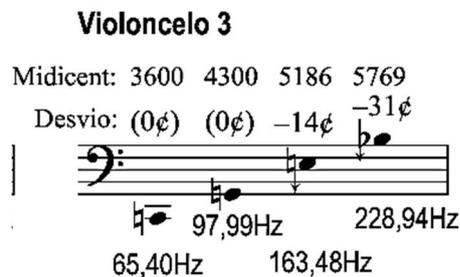
Fonte: Onofre (2017b)<sup>23</sup>.

<sup>23</sup>Documento não paginado.

O processo de composição da Obra utilizou as *scordaturas* para que diferentes harmônicos naturais pudessem ser produzidos a partir do **menor esforço possível** dos instrumentistas. Portanto, a *scordatura* é um aspecto estruturante da Obra, algo como ocorre no **Quarteto de Cordas n. 1**, do compositor austríaco Georg Friedrich Haas (HASS, 1997).

No entanto, também é possível afinar alguns dos instrumentos apenas pelos harmônicos naturais gerados a partir de uma das cordas de cada instrumento. Isso é possível nos violoncelos 1, 2, 3, 4 e 6 cujas fundamentais são, respectivamente: Ré, Dó sustenido, Dó, Mi e Si bemol (-31¢). O processo consiste, primeiramente, em afinar a fundamental e, em seguida, encontrar os harmônicos naturais correspondentes às outras cordas. Por exemplo, o violoncelo 3 utiliza os harmônicos 2, 3, 5 e 7 nas cordas IV, III, II e I, respectivamente, como mostra a Figura 9. Portanto, depois de afinada a corda Dó (quarta corda), o instrumentista poderá afinar o 3º harmônico (encontrando uma oitava acima como harmônico natural de quinta sobre a corda Dó), o 5º harmônico (encontrado como harmônico natural de terça maior na corda Dó) e o harmônico de 7ª (encontrado a partir do harmônico natural de quarta justa um pouco mais alto).

**Figura 10** – Afinação do violoncelo 3 a partir dos harmônicos 2, 3, 5 e 7 da fundamental Dó

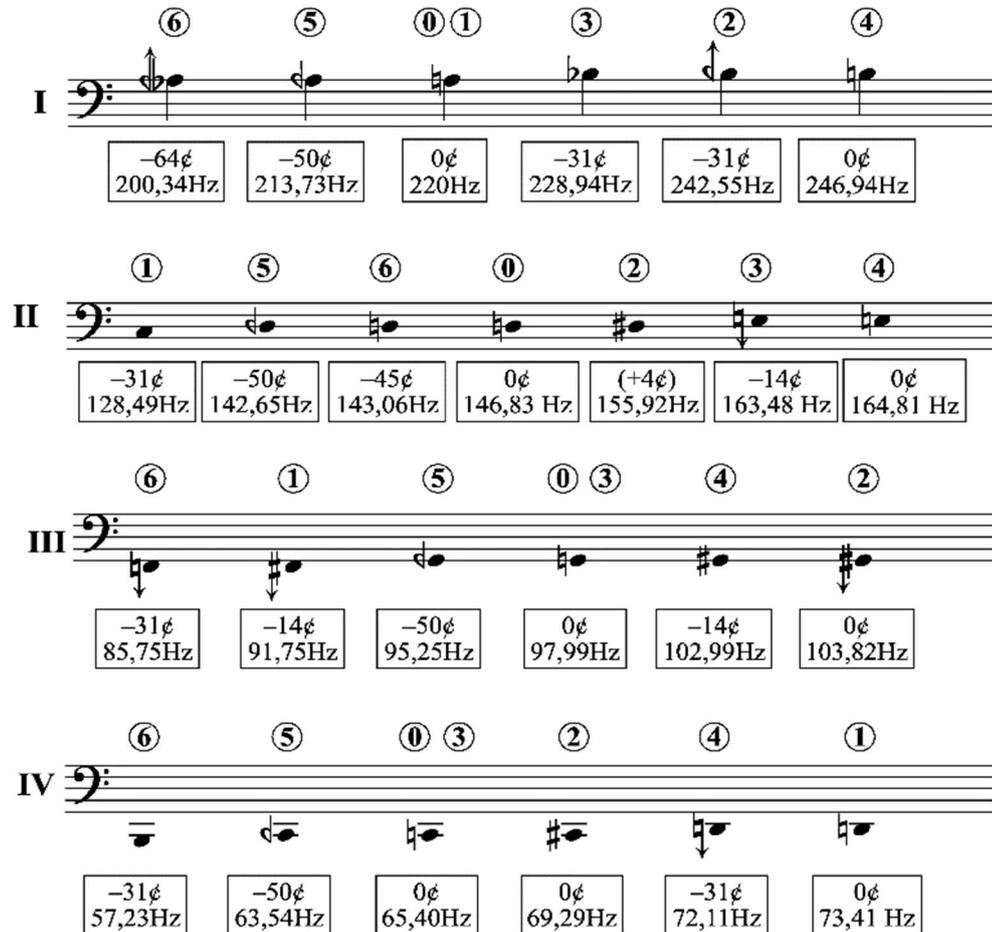


Fonte: Onofre (2017c)<sup>24</sup>.

A sequência completa das cordas soltas de cada um dos instrumentos pode ser vista na Figura 11.

<sup>24</sup> Documento não paginado.

**Figura 11** – Relação das notas com as cordas (indicadas em algarismos romanos) e os instrumentos variando de 0 a 6, indicados por números arábicos circulares, nos quais o 0 representa o violoncelo solista



Fonte: Onofre (2017d).

Todo o processo de como afinar as *scordaturas*, a partir dos harmônicos naturais, observando-se a fundamental de cada *scordatura* individualizada, foi executada pelo intérprete a partir de reuniões sistemáticas realizadas na UFPB, campus João Pessoa.

Desta forma, a colaboração compositor-intérprete abrangeu toda a Obra e não apenas a parte do violoncelo solo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE

Alguns autores como Cardassi (2016), Domenici (2011), Borém (1998) entre outros, discutem o papel colaborativo entre intérprete e compositor sobre diversos aspectos que ajudaram a nortear a experiência colaborativa do autor desta Pesquisa na obra **Espelhos das (In)tolerâncias** durante todo o processo.

Domenici (2011) revela que foi convidada pelo compositor Paolo Cavallone para um trabalho colaborativo entre ambos, notadamente, na construção da Obra **Confini** (CAVALLONE, 2006), caracterizada como uma importante Obra entre compositor e intérprete entre os anos de 2008 e 2009, na Universidade de Buffalo (EUA).

Durante a construção interpretativa da Obra com o compositor, Domenici (2011) logo se deu conta de que esta colaboração era essencial, principalmente, nos assuntos relacionados a execução dos efeitos sonoros não tradicionais e as nuances interpretativas. De acordo com Bowen (1993, p. 148, grifo nosso, tradução nossa): “[...] as nuances (tudo o que não é absolutamente especificado na partitura) são sujeitas a variações pelo *performer*”<sup>25</sup>.

No caso da música contemporânea, esta tradição, comumente, se inicia no contato entre compositor e intérprete no momento de criação das práticas interpretativas de determinada obra (DOMENICI, 2010, 2011).

Foss (1963) publicou o artigo *The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue*. Ele, muito provavelmente, foi o primeiro a escrever sobre a nova relação entre compositor-intérprete, a qual concede mais importância para o personagem do intérprete, esta nova relação tem se tornado, cada vez mais, comum na música contemporânea.

Foss (1963) também acrescenta que a produção e o avanço da música nova requerem uma inovadora orientação na relação compositor-intérprete.

Apesar de muitas parcerias serem conhecidas no mundo musical, quase nada foi registrado ou escrito sobre o assunto, desde a publicação do artigo de Foss (1963). Desta forma, falta o mínimo de documentação de colaborações, o que aponta para o descaso com o papel do intérprete na criação e difusão em novas obras musicais, resultando no desprezo do processo de troca entre compositor e intérprete, impactando, negativamente, tanto a composição quanto a performance da peça.

Com o passar do tempo, os compositores, de uma maneira em geral, foram se

---

<sup>25</sup> “[...] as with a jazz tune, a composer can establish a *particular* musical work by defining specific restrictions (most often pitch and relative durations) but the nuances – everything that is not absolutely specified by the score – are still varied by the performer” (BOWEN, 1993, p. 148).

distanciando do velho estigma que alguns compositores trilharam no passado. Nesse sentido é importante mencionar uma frase dita por Beethoven ([18--] *apud* FOSS, 1963, p. 46, tradução nossa): “Ele acha que eu tenho o seu violino bobo em mente quando o espírito fala comigo?”<sup>26</sup>

A prática colaborativa entre compositor e intérprete tem ganhado mais espaço com o passar do tempo, tanto entre compositores e músicos como também nas escolas e conservatórios pelo mundo.

Com o objetivo de tornar, cada vez mais, comum e natural a parceria colaborativa entre o compositor e o intérprete, encontrou-se em Doffman; Calvin (2017) uma iniciativa para ampliar a grade curricular no curso de Pós-Graduação no *Royal College of Music* em Londres (UK), com o Curso de Música Contemporânea em Ação (CMIA), criado em 2008. Este Curso foi criado com o objetivo de levar ao aluno a possibilidade clara de ter esta prática em um centro de ensino musical com a perspectiva de prepará-lo para a vida profissional.

A proposta deste Curso era romper a barreira de um sistema de dominância que, geralmente, estabelecia o compositor como personagem principal na criação de uma obra musical. Este Curso aparece em um momento onde existe uma excessiva especialização dentro do campo musical em geral, provocando a perspectiva falsa de que cada ofício é um elemento separado dentro do processo criativo, com cada personagem trabalhando separadamente: compositores de um lado e intérpretes do outro. “Certamente, o formato pedagógico dominante na formação do conservatório baseia-se no trabalho dos alunos em uma configuração um-para-um com um professor”<sup>27</sup> (WÖLLNER; GINSBORG, 2011 *apud* DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 186, tradução nossa).

[...] sobre os fundamentos quase que ideológicos destas formas de trabalho, demonstrando que os papéis do compositor e intérprete se tornaram fortemente demarcados nos últimos duzentos anos de acordo com a divisão do trabalho e a sua ênfase no controle autoral, [...] essa característica pode ser ligada a correntes sociais e estéticas de longa data que corresponde à noção de trabalho [...]. A história do trabalho composicional exerce um efeito tangível sobre os compositores e intérpretes, sendo um exemplo, a prática comum que permite aos compositores assistirem aos ensaios finais de uma composição antes da primeira apresentação a compreensão implícita de que ao compositor poderia ser permitida apenas uma intervenção muito limitada nesta fase, em razão dos poucos ensaios oferecidos por uma orquestra profissional. Uma restrição semelhante existe no momento anterior no desenvolvimento de uma obra, quando geralmente é incomum o intérprete fazer alguma contribuição artística estreitando a participação apenas para uma faixa de preocupações

<sup>26</sup>“Does he think I have his silly fiddle in mind when the spirit talks to me?” (BEETHOVEN, [18--] *apud* FOSS, 1963, p. 46).

<sup>27</sup>“Certainly, the dominant pedagogical format in conservatoire training is based on students’ working in a one-to-one setting with a teacher” (WÖLLNER; GINSBORG, 2011 *apud* DOFFMAN, CALVIN, 2017, p. 186).

técnicas ou notações<sup>28</sup> (DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 185, tradução nossa).

Outro importante trabalho que influenciou na construção colaborativa da Obra **Espelhos das (In)tolerâncias** foi a pesquisa de Cardassi (2016), descrita por Presgrave (2016). A Peça **Meu Rosto Mudou** (CELONA, 2010), culminou em um período de 5 anos de colaboração entre o compositor canadense Celona e a intérprete Cardassi. O texto descreve a colaboração como sendo dinâmica e consistente. A colaboração é um termo que, segundo Cardassi (2016), foi aplicada em uma ampla gama de interações.

É fácil constatar compositores que escreveram para músicos específicos, explorando seus pontos fortes, com cada um mantendo seus papéis específicos completamente separados. No caso da música popular, a criação da música e da letra, na maioria das vezes, é feita por diferentes artistas, sendo ambos creditados como autores de uma música, da mesma forma que em uma colaboração, quando é pensada na interação de vários níveis, como o caso da Peça **Meu Rosto Mudou** (CELONA, 2010). Esta Obra foi criada com o objetivo de experimentar texto, música e vídeo, em um fluxo livre de ideias e criatividade.

Celona gravou a leitura do seu texto em diferentes estilos e idiomas, posteriormente, gravou a intérprete também. Posteriormente, ele filmou muitas cenas em Banff, cidade em que ambos no passado trabalharam juntos no Canadá (CAN). O compositor assumiu o desafio de atuar durante a filmagem. Houve ruídos sonoros que caracterizavam a paisagem sonora da cidade e das mudanças repentinas no clima da cidade. A intérprete relatou que a beleza do lugar os inspirou, nesta fase inicial e experimental deste trabalho, afirmou ainda que a confiança entre ambos foi de suma importância para a plenitude do resultado artístico (PRESGRAVE, 2016).

Pode-se citar uma importante afirmação feita pelos editores Di Giovanni; Halpern (1973), quando foram indagados sobre a importância de um trabalho colaborativo:

É diferente porque quando estamos juntos, como os gregos poderiam colocar, há um terceiro homem. Ou seja, nós não pensamos em nós mesmos como dois amigos ou mesmo dois escritores; nós apenas tentamos envolver uma história

---

<sup>28</sup>“[...] on the tacit and quasi- ideological underpinnings of these forms of work, pointing out that the roles that composers and performers inhabit have become so strongly demarcated over the last two hundred years that the distribution of working practices and associated hierarchies passes largely without comment. This division of labour, with its emphasis on authorial control [...] in the final stages of production yields to performer interpretation, can be seen as connected to longstanding social and aesthetic currents that have accompanied the notion of the work concept [...]. Nor are these processes abstract: the history of compositional working practices exerts a tangible effect on composers and performers at a concrete level, an example being the common practice of ensembles allowing composers to attend final rehearsals of a composition prior to first performance, with the unspoken understanding that the composer might be permitted only a very limited intervention at this stage. A similar constraint exists at earlier moments in the development of a work, when it is generally unusual for a performer to make an artistic contribution beyond a narrow band of technical or notational concerns” (DOFFMAN; CALVIN, 2017, p. 185).

[...]. Nós achamos que realmente é uma só mente no trabalho. Eu suponho que foi o que Platão fez em seus diálogos. Quando ele tinha muitos personagens, ele queria ver muitos lados de uma questão. Talvez o único caminho de chegada a uma colaboração seja o modo de dois ou três homens se considerarem como um só homem, esquecendo as circunstâncias pessoais e se renderem completamente ao trabalho e a sua perfeição (DI GIOVANNI; HALPERN 1973, p. 62, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Cardassi (2016) afirma que uma verdadeira colaboração só pode ocorrer quando ambas as partes realmente colocam seus corações na parceria e confiam uma na outra, sem medo. O apelo ao lugar onde a obra foi gerada foi essencial para evocar a intensidade e a produtividade desta colaboração; a vista das montanhas, o cheiro das árvores, o estúdio na floresta, todos os elementos do encontro que tiveram no passado quando as filmagens foram feitas, criando assim, uma intensa memória referente ao lugar que ambos compartilharam.

Houve uma relação intrínseca entre o horário, lugar específico e a maneira como eles são valorizados neste trabalho e como isto inspirou o processo criativo no filme bem como os sons do ambiente, como o som de vento, água e o assobio do trem distante, tudo refletindo imagens e sensações que ambos estavam explorando no filme e adicionando na música, procurando a leveza, acima de tudo, até mesmo através de um contraponto lento de duas vozes no piano que parece descrever o cair da neve.

A Peça, segundo Cardassi (2016), exprime uma multiplicidade de narrativas, tanto a nível pessoal, para compositor e intérprete, como a nível artístico, com camadas de música e entrelaçamento de filmes. A Obra representa o ápice de uma colaboração de 5 anos. Uma parceria colaborativa como esta não é comum visto que, a maioria das colaborações, tendem a serem de curto prazo, refletindo um caráter imediatista da sociedade moderna que torna todo o processo sem profundidade.

A Obra **Meu Rosto Mudou** (CELONA, 2010), revela uma relação colaborativa em primeiro plano rica em detalhes, onde, geralmente, é mantida escondida do público quanto às transformações pessoais e artísticas que o compositor e o artista adotaram durante o processo colaborativo bem como a linha de tempo pela qual a colaboração se desenvolveu, tudo isso se refletiu na escolha do título da Peça.

Pode-se constatar que, mesmo em uma parceria de longa data, como é o caso do trabalho

---

<sup>29</sup>“It’s different because when we are together, as the Greeks might have put it, there is a third an. That is, we do not think of ourselves as two friends or even two writers; we just try to evolve a story [...]. We think we are really one mind at work. I suppose that’s what Plato did in his dialogues. When he had many characters, he wanted to see many sides of the question. Perhaps the only way of arriving at a collaboration is that way – of two or three men thinking of themselves as being one man, of forgetting personal circumstances and yielding themselves completely to the work and to its perfection” (DI GIOVANNI; HALPERN, 1973, p. 62).

colaborativo entre Celona e Cardassi, é difícil de estabelecer até onde o intérprete contribui para o resultado final da Peça, não existindo um denominador comum para esse fenômeno criativo.

Whittall (2017) afirma que, mesmo em processos de colaboração que ocorram por um longo período como, por exemplo, entre o compositor Benjamin Britten (1913-1976) e o cantor Peter Pears (1910-1986) e entre Olivier Messiaen (1908-1992) e a pianista Yvonne Loriod (1924–2010), “[...] continua sendo um grande desafio para os pesquisadores encontrar formas convincentes de estabelecer exatamente como uma composição pode ser afetada pela personalidade e pensamento desse parceiro de longa data”<sup>30</sup> (WHITTALL, 2017, p. 23, tradução nossa).

Já a peça **Lucípherez** (BÉRTOLA, 1994) demonstra o processo criativo que nasceu de uma escrita idiomática, fruto de uma colaboração compositor-intérprete entre Eduardo Bértola, um compositor argentino-brasileiro, e o contrabaixista Fausto Borém.

A Peça nasceu de uma necessidade descrita pelo intérprete, oriunda da escassez do repertório para contrabaixo solo no século XX. A Peça foi composta de abril a julho de 1994, para o Festival Internacional de *Contrabasse d’Avignon*, e estreada pelo intérprete no dia 6 de setembro de 1994, durante o III Encontro Nacional de Contrabaixistas (III ENCO), em São Paulo (SP) (BORÉM, 1998).

O processo colaborativo faz comparações nos 3 manuscritos da obra **Lucípherez**, (BÉRTOLA, 1994) denominados como L1, L2 e L3, contendo 104, 112 e 116 compassos respectivamente. O intérprete relata que recebeu a versão original L1 do compositor, desde os primeiros encontros. Ele utilizou o contrabaixo e um quadro pautado para estudar e demonstrar ao compositor todas as possibilidades para a versão L2, colaborando, em todos os momentos, na composição desta versão, como por exemplo, demonstrando as cordas duplas, cruzamento de cordas, harmônicos naturais, simples e duplos, *pizzicatos*, trêmulos e *ponticello* nos mais variados registros do contrabaixo (BORÉM, 1998).

Da mesma forma, como solicitado pelo compositor Bértola, a versão L2 foi marcada pelo pedido do compositor para que o intérprete fizesse sempre sugestões e experimentasse recursos com o propósito de refinamento musical. Também foram ajustadas questões referentes a dificuldades durante a performance, como problemas relativos a resistência física em longos trechos de trêmulo, ou se o tempo deste recurso era insuficiente para a mudança arco / *pizzicato* ou *pizzicato* / arco, ou trechos com grande dificuldade referente a afinação ou articulação

---

<sup>30</sup> “[...] it remains a major challenge to commentators to find convincing ways of establishing exactly how a composition might be shown to be concretely affected by that longstanding partner’s personality and thinking.” (WHITTALL, 2017, p. 23).

(BORÉM, 1998).

Borém (1998) ainda relata que tal colaboração tornou possível o emprego do *laissez vibrer* em harmônicos ou cordas soltas, como solução para concluir mais satisfatoriamente uma frase musical. O trabalho final resultou na versão L3.

A parceria colaborativa entre o intérprete e o compositor nesta Peça, demonstra um modelo prático e eficiente de uma verdadeira colaboração entre o compositor e intérprete. A maneira como o pesquisador e intérprete compartilham seus conhecimentos técnicos e musicais ao compositor e esse, por sua vez, preserva, de maneira experiente e madura, todo o seu estilo composicional, deixando clara a satisfação mútua dos envolvidos e expõe o comprometimento deles pela ampliação do repertório para contrabaixo solo no século XX.

## 5 CRIAÇÃO COLABORATIVA DA PEÇA

O contato para dar início ao trabalho de colaboração foi realizado no final do mês de agosto de 2016. A partir daí, surgiu um interesse mútuo em uma obra com diferentes *scordaturas*. Em seguida, foi estabelecida a instrumentação para qual a Peça seria escrita, aproveitando o fato do PPGMUS da UFRN ter como um dos seus laboratórios o grupo UFRN Cellos que estaria disponível para ensaios, concertos e gravações.

No segundo momento, iniciaram-se os encontros presenciais sempre conduzidos a partir de esboços da Obra ou de pequenos trechos da parte solista.

O primeiro esboço apresentado pelo compositor foi a elaboração da cadência para violoncelo solo, concluída no dia 10 de julho de 2017.

**Figura 12** – Esboço inicial da cadência para violoncelo solo da Peça Espelhos das (In)tolerâncias

Espelhos das (In)Tolerâncias I

**Fonte:** Onofre (2017e, p. 2).

Esta etapa foi muito importante, pois o compositor e intérprete tiveram o *feedback* em relação ao seu trabalho. Se, por um lado, o compositor teve acesso as possibilidades sonoras e interpretativas do intérprete pesquisador, este, por sua vez, travou maior contato com aspectos técnicos e estéticos do compositor, aspectos estes que transcendem a formalização da música em papel. Foi a partir do dinamismo e da horizontalidade destes encontros que a Obra foi crescendo.

Desse modo, compositor e intérprete se viram deslocando-se de suas respectivas **zonas de conforto** para criar algo novo para ambos. Este tipo de interação remete ao segundo tipo, descrita por Argyris; Schön (1974 apud CARDASSI, 2016).

Na música o termo ‘colaboração’ é usado em relação a diferentes tipos de

interação, muitos dos quais envolvem a encomenda de uma obra, processo no qual os papéis de cada indivíduo são tipicamente mantidos separados. Quando se analisa o papel do compositor e do performer, Argyris e Schön (1974) descrevem dois tipos de interação: aquelas em que os indivíduos têm papéis fixos e defensivos (tipo I) e aqueles em que as pessoas questionam ideias sobre seu papel (tipo II)<sup>31</sup> (ARGYRIS; SCHÖN, 1974 *apud* CARDASSI, 2016, p. 77, grifo do autor, tradução nossa).

Assim sendo, constatou-se que na construção da Obra **Espelhos das (In)tolerâncias** o compositor não se limitou a entregar esboços e notações, mas tentou extrair, do intérprete, o leque de possibilidades composicionais, ora ouvindo, ora sugerindo e entendendo as possibilidades técnicas e musicais que essa colaboração possibilita. Do mesmo modo, o intérprete tentou compreender a poética do compositor, experimentou as possibilidades e sugeriu outras formas de explorar o timbre do violoncelo e os seus recursos técnicos.

Na percepção do intérprete, a estrutura da Peça foi desenvolvida pelo uso das *scordaturas* individuais, uso de ritmos que **lutam** uns contra os outros, ritmos ternários executados, simultaneamente, com quaternários, uso dos microtons, que se **chocam**, harmonicamente. Além disso, há um extensivo uso de recursos como o *legno battuto* e o *legno tratto*, multifônicos, entre outros recursos da técnica estendida.

Se faz necessário um breve resumo das principais técnicas estendidas utilizadas pelo compositor na obra **Espelhos das (In)tolerâncias**:

1) O *molto sul ponticello* é uma técnica de fácil execução; pode-se afirmar que é um efeito sonoro variando entre um som rarefeito e áspero, que resulta em uma altura sonora difícil de distinguir.

Esta é uma técnica antiga que vem sendo bastante desenvolvida durante a história da música. Primeiramente sugerida por Sylvestro di Ganassi em seu livro *Regula Rubertina* (1542 e 1543) onde diz que, para o instrumentista conseguir sons mais fortes e ásperos, deve-se tocar próximo ao cavalete (STRANGE; STRANGE, c2001, p. 3).

2) *Molto sul tasto*: técnica que explora a sonoridade próxima ao espelho<sup>32</sup> do violoncelo, suprimindo harmônicos e tornando o som mais opaco. Consiste em aproximar o ponto de

<sup>31</sup>“In music, the term “collaboration” is used in relation to different types of interactions, many of which involve the commission of a work, a process in which the individual roles are typically kept separate. When analyzing the roles of composer and performer, Argyris and Schön (1974) describe two types of interactions: those interactions in which individuals have fixed and defensive roles (type I) and those in which people are able to question ideas about their role (type II)” (ARGYRIS; SCHÖN, 1974 *apud* CARDASSI, 2016, p. 77).

<sup>32</sup>“Espelho – Parte do instrumento de cordas sobre a qual as cordas se estendem e contra a qual são pressionadas” (ESPELHO, 1994, p. 303).

contato do arco próximo ao espelho do violoncelo.

3) *Legno battuto*: “O arco deve percutir as cordas de maneira controlada ao mesmo tempo que se deve apressar as batidas até atingir a velocidade do golpe *jeté*, que consiste em produzir várias batidas em um mesmo golpe de arco” (SILVA; AQUINO; PRESGRAVE, 2012, p. 34).

4) *Fast bow*: “Imprimir grande velocidade ao arco” (SILVA; AQUINO; PRESGRAVE, 2012, p. 34).

5) S.P. > S.T.: “Dirigir o arco do *sul ponticello* para o *sul tasto*” (SILVA; AQUINO; PRESGRAVE, 2012, p. 34).

No entanto, o uso das *scordaturas* individuais, afinadas com base na série harmônica, sem dúvida alguma é o ponto mais complexo, tanto do ponto de vista composicional quanto interpretativo.

No decorrer do processo de estruturação das *scordaturas* foi percebido que a afinação original do violoncelo 4 era inviável, pois colocava em risco a integridade das cordas e do instrumento. Assim, a *scordatura* em questão tinha a nota Mi 1 na 4ª corda, o que representava um aumento de 2 tons a mais do que ela foi projetada para suportar. Feita a observação, o compositor refez essa *scordatura*, invertendo a afinação da 2ª corda com a 4ª corda; desta forma, todas as *scordaturas* foram refeitas para não ultrapassar mais de um tom de tensão.

Segundo Welbanks (2016, p. 119, tradução nossa), “[...] o alcance da *scordatura* depende do tipo da corda, embora o aumento da afinação tenha um limite muito preciso, pois a tensão será muito grande sendo que um tom, normalmente, é um limite seguro.”<sup>33</sup>

A *scordatura* dos violoncelos 2 e 4 foram projetadas para não ultrapassar tal limite, porém, utilizaram uma afinação mais alta que a tradicional nas 4 cordas. Em uma entrevista com o *luthier* Saulo Dantas Barreto<sup>34</sup>, em 2018, ele afirmou que esse aumento da afinação próximos a um tom nas 4 cordas, poderiam resultar em problemas estruturais para o instrumento (informação verbal).

No início da Pesquisa, o autor deste Trabalho não levou em consideração que a *scordatura* afinada acima do convencional, em todas as cordas, poderia resultar em um peso excessivo ao tampo, madeira localizada na parte frontal do instrumento, que é responsável por absorver todo o peso das cordas distribuído a partir do cavalete. Observando-se este potencial

<sup>33</sup>“The range of *scordatura* will vary depending on the type of string, although raising the pitch has a very precise limit in that it will snap if the tension is too great (a whole tone is generally a safe limit).” (WELBANKS, 2016, p. 119).

<sup>34</sup>Informação verbal concedida pelo *luthier* muito importante no Brasil - Saulo Dantas Barreto - ao autor desta Pesquisa mediante um aplicativo de celular em 9 de maio de 2018.

risco, o autor desta Pesquisa considerou obter pelo menos 2 violoncelos mais robustos e modernos que pudessem suportar este peso excessivo sem ter o risco estrutural do tampo rachar ou afundar.

Nota-se que a vibração da corda que é afinada em *scordatura* mais baixa que o padrão vibra com menos facilidade, sendo assim, fica mais difícil a corda entrar em movimento. No entanto, se a afinação dessa *scordatura* for muito mais baixa, abaixo de 2 tons, ao ponto de a corda ficar muito frouxa, fica extremamente difícil a sustentação do som de forma contínua. Já quando a *scordatura* é afinada acima do padrão, a corda é mais fácil de ser colocada em movimento, ou seja, facilitando, desta forma, a execução de notas mais rápidas e sons mais articulados.

Observa-se também que as *scordaturas* foram pensadas pelo compositor para utilizarem afinação microtonal, resultando em harmônicos com desvios de *cents*<sup>35</sup>. Este tipo de afinação é quase imperceptível para alguém que não dispõe de uma percepção auditiva musical, já que cada tom inteiro pode ser dividido em 100 partes iguais denominadas de *cents*.

Pode-se constatar, desta forma, que é absolutamente viável afinar todas as *scordaturas* a partir dos harmônicos naturais (de terça, quarta, quinta e sétima), observando apenas a nota fundamental de cada *scordatura*. Finalizado o processo de afinação, obtém-se o resultado de uma afinação **natural** da série harmônica.

Também é importante destacar outro ponto importante da colaboração: o multifônico. Segundo Fallowfield (2009, p. 146, tradução nossa), “[um] multifônico é um som simultâneo de dois ou mais harmônicos em uma corda. O tom do multifônico pode ser difícil de prever, mas com a prática a sua confiabilidade pode ser melhorada”<sup>36</sup>.

Outra importante definição sobre o multifônico está contida na pesquisa de Welbanks (2016, p. 160, tradução nossa): “Os multifônicos, também conhecidos como tons divididos, são o som simultâneo de dois ou mais harmônicos em uma única sequência.”<sup>37</sup>

O compositor, desde o início das reuniões, questionou ao autor desta Pesquisa a respeito da viabilidade na execução destes efeitos. No início, os multifônicos solicitados apresentavam instabilidade do ponto de vista da execução. Por este motivo, decidiu-se estudar o trabalho da pesquisadora Fallowfield (2009), que trata dos multifônicos, especificamente, no violoncelo.

<sup>35</sup>“*Cents* é uma palavra usada para expressar a distância entre duas notas, tomando como base que 100 *cents* equivalem a um semitom temperado” (WELBANKS, 2016, p. 44, tradução nossa).

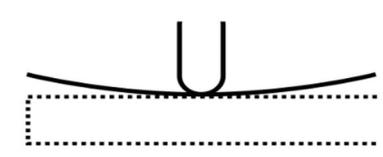
<sup>36</sup>“[a] multiphonic is the simultaneous sounding of two or more harmonics on one string. The component tones of multiphonics can be difficult to predict, but with practice their reliability can be improved.” (FALLOWFIELD, 2009, p. 146).

<sup>37</sup>“Multiphonics, also known as split tones, are ‘the simultaneous sounding of two or more harmonics on a single string.’ (WELBANKS, 2016, p. 160).

A partir do contato com a pesquisa de Fallowfield (2009), foi observado 3 aspectos fundamentais para a execução dos multifônicos, a saber: **1)** atribuir mais peso sobre o arco; **2)** reduzir a velocidade do arco; e **3)** colocar o mínimo de pressão possível no dedo da mão esquerda. Com isso, a produção dos multifônicos se tornou mais estável. Fallowfield (2009) observa também que harmônicos agudos são mais sensíveis à mudanças de pressão no dedo da mão esquerda. Vale ressaltar que parciais harmônicos<sup>38</sup> 10, 11, 12, 13 em diante, raramente ocorrem de forma simultânea, por serem harmônicos agudos, dificultando a sua execução.

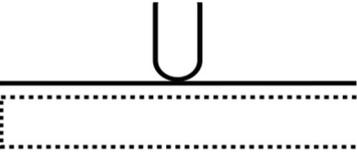
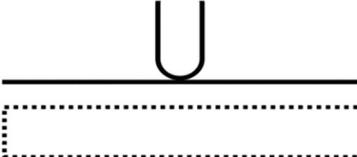
De forma geral, os multifônicos são considerados *clusters* harmônicos. Os *clusters* que contêm harmônicos de médio alcance são muito mais confiáveis e estáveis na sua execução. Pensando nisso, decidiu-se que os multifônicos que utilizam o 3º, 4º e 7º parciais seriam mais fáceis de serem extraídos. Diante disso, o autor desta Pesquisa relatou ao compositor que se sentiria mais confortável de executá-los e, de fato, eles são, relativamente, fáceis de controlar observando todos estes passos.

**Quadro 1** – Visualização da pressão do dedo da mão esquerda para extrair os multifônicos e os diversos timbres obtidos de harmônicos

	<b>PRESSÃO DO DEDO</b>	<b>RESULTADO OBTIDO</b>
 <p>Dedo Corda Espelho</p>	<p>Usando a unha do dedo / outro objeto denso. Muita pressão no dedo.</p>	<p>Ricos sons de harmônico rico, longa duração.</p>
	<p>Pressão normal</p>	<p>Som normal</p>
	<p>Pressão forte nos harmônicos</p>	<p>Harmônicos sustentados com redução de conteúdo do som de harmônico</p>
	<p>Pressão normal nos harmônicos</p>	<p>Harmônico correto</p>

<sup>38</sup>“O termo ‘parciais harmônicos’ é encurtado de forma ilimitada para ‘harmônico’ ou ‘parcial’” (WELBANKS, 2016, p. 39, tradução nossa).

(Cont.) **Quadro 1** – Visualização da pressão do dedo da mão esquerda para extrair os multifônicos e os diversos timbres obtidos de harmônicos

	<b>PRESSÃO DO DEDO</b>	<b>RESULTADO OBTIDO</b>
	Pressão leve nos harmônicos	Harmônico correto com alto conteúdo de som de harmônicos
	Leve pressão dos dedos nos harmônicos	Multifônicos: mistura de dois ou mais harmônicos e possivelmente acrescido de barulhos/ruídos oriundos do atrito do breu na corda e que são escutados como harmônicos

**Fonte:** Fallowfield (2009, p. 109).

Nota: Informações adaptadas pelo autor desta Pesquisa (em forma de Quadro) para uma melhor visualização e entendimento.

Além das *scordaturas* e multifônicos foram trabalhados juntos, o emprego do *tonlos* (sonoridade resultante da fricção do arco, com o cavalete). Este recurso sonoro é empregado pelo compositor Maurício Sotelo na Peça **Estremecido por el Viento** (SOTELO, 2003).

Marcílio Onofre criou uma seção inteira com este recurso técnico que tem características sonoras semelhantes a um sopro humano, uma sonoridade muito delicada e quase inaudível.

Diante disso, questionou a respeito deste recurso, sobre a sua viabilidade durante a performance. O autor desta Pesquisa relatou que posicionar o arco sobre o cavalete com a angulação normal traria o risco de soar, acidentalmente, alguma corda solta; mesmo abafando as cordas com a mão esquerda.

A solução encontrada foi posicionar o arco de modo perpendicular sobre o cavalete. Dessa forma, o som resultante do *tonlos* funcionou mais apropriadamente, diminuindo o risco do arco esbarrar em alguma corda solta.

O compositor estruturou o compasso anterior de uma maneira orgânica, utilizando o *molto sul ponticello* (recurso sonoro que utiliza o arco muito próximo ao cavalete); dessa forma, o *tonlos* é facilmente aplicado, já que não há distância física que comprometa a execução da passagem.

**Figura 13** – Partitura **Espelhos das (In)tolerâncias** – Apresentação dos compassos anteriores ao emprego do *tonlos*

Fonte: Onofre (2017/2018a, p. 1)<sup>39</sup>

## 5.1 Reunião nº 1

Durante a 1ª reunião, o compositor propôs estruturar a afinação do Grupo de violoncelos em *scordaturas* individuais. Na sequência, o autor desta Pesquisa sugeriu, então, que ele escrevesse em 2 pentagramas. Prontamente, o compositor se comprometeu a escrever a partitura individual de cada violoncelo do Grupo em 2 pentagramas: o 1º ignorando as notas que soam, e respeitando a relação intervalar de cada *scordatura*, e o 2º pentagrama com as notas que soam.

Em algumas obras como a Sonata *Opus n. 8* para violoncelo solo de Kodály (c1952), o compositor opta pela escrita das *scordaturas*, apenas na forma de como tocá-las, segundo a relação intervalar da *scordatura*, dificultando, em um primeiro momento, a compreensão das notas que devem ser tocadas.

O compositor questionou ao autor deste Trabalho sobre a sua familiaridade na extração de multifônicos no violoncelo e indicou que a Obra utilizasse este recurso na parte solista, propondo assim, que o autor desta Pesquisa tentasse, durante a reunião, tocar o multifônico na 3ª corda no intervalo de 4ª um pouco mais aumentado. Sem sucesso, o compositor explanou que este multifônico deveria soar os harmônicos 4º, 5º e 7º relativos à corda sol como fundamental. Depois de algumas tentativas, os primeiros harmônicos começaram a surgir; neste ínterim, o autor da Pesquisa compreendeu que era necessária uma pesquisa e o aprofundamento sobre esta questão, com a finalidade de tornar o multifônico mais exequível e confiável durante a performance.

<sup>39</sup>A gravação do trecho citado pode ser apreciada em Borges (2018a).

Além dos multifônicos, o compositor informou que utilizaria recursos da técnica estendida, como o uso do *tonlos* e de harmônicos fixos de difíceis execuções e o movimento reverso do *legno battuto* com o *glissando* da mão esquerda, este último, movimentando o registro, de forma descendente, através do *glissando* da mão esquerda e o *legno battuto*, de modo reverso, produzindo um *glissando* ascendente à medida que se aproximasse do cavalete.

## 5.2 Reunião nº 2

Nesta reunião, ocorrida em 21 de junho de 2017, Marcílio Onofre descreveu que empregaria ritmos na Obra **Espelhos das (In)tolerâncias** utilizando uma sequência inspirada na sequência matemática de Fibonacci (SODRÉ, 2006), acelerandos e desacelerandos escritos na partitura seguindo a referida sequência:  $1+2 = 3$ ,  $3+2 = 5$ ,  $5+3 = 8$ ,  $8+5 = 13$ ,  $13+8 = 21$ ,  $21+13 = 34$  e assim, sucessivamente.

O compositor afirmou a necessidade de relacionar as dissonâncias harmônicas com as dissonâncias rítmicas. À medida que houvesse mais notas rítmicas, haveria mais dissonâncias harmônicas e uso de microtons; porém, quando houvesse notas mais espaçadas, haveria mais consonâncias harmônicas.

**Figura 14** – Exemplo de dissonâncias rítmicas que se correlacionam com dissonâncias harmônicas e o uso de microtons

The image shows a musical score for Viola Solo. It features a series of rhythmic patterns with dynamic markings. The first pattern is marked *ff pp sub.* and includes a circled '4' and a circled '9'. The second pattern is marked *fff* and includes a circled '9' and the word '(wilde)'. The third pattern is marked *pp*. The fourth pattern is marked *ppp* and includes the instruction 'sul pont.' and Roman numerals III and IV. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and microtonal adjustments.

Fonte: Onofre (2017/2018a, p. 1)<sup>40</sup>.

A afinação das *scordaturas* teria como base a série harmônica e cada *scordatura* estaria relacionada com os harmônicos 1, 3, 5 e 7 da afinação do violoncelo solista que foi ajustada de acordo com a afinação tradicional. O autor deste Trabalho comentou sobre a necessidade de trabalhar em conjunto para que fosse disponibilizada a afinação individual das *scordaturas* para cada um dos integrantes do Grupo, visando à agilidade no processo de afinação durante os ensaios, apresentações e estreia da Obra. Sendo assim, foi disponibilizado pelo compositor um

<sup>40</sup>A gravação do trecho citado pode ser apreciada em Borges (2018b).

mapa com a afinação das *scordaturas* contendo as frequências exatas em *hertz* (Hz) do Grupo. Este mapa está presente na Figura 9.

### 5.3 Reunião nº 3

As gravações referentes às *scordaturas* do Grupo de violoncelos foram iniciadas no dia 3 de julho de 2017.

Para auxiliar no processo de afinação dos instrumentos que compõe o Grupo de violoncelos, foi produzido um conjunto de arquivos de áudio com o som de todas as cordas, gravadas, separadamente, pelo autor desta Pesquisa através de um aplicativo de celular, chamado *Soundcorset*. Este aplicativo disponibiliza os arquivos através da Internet em endereços eletrônicos. Além disso, foi gerada a frequência exata de cada uma das cordas.

A seguir, apresenta-se a afinação geral individualizada de cada violoncelo:

- Violoncelo 1 (BORGES, 2018c)<sup>41</sup>.
- Violoncelo 2 (BORGES, 2018d)<sup>42</sup>.
- Violoncelo 3 (BORGES, 2018e)<sup>43</sup>.
- Violoncelo 4 (BORGES, 2018f)<sup>44</sup>.
- Violoncelo 5 (BORGES, 2018g)<sup>45</sup>.
- Violoncelo 6 (BORGES, 2018h)<sup>46</sup>.

### 5.4 Reunião nº 4

A 4ª reunião aconteceu no dia 4 de julho de 2017 e foi centrada na praticidade de como afinar cada *scordatura* a partir da nota fundamental. Utilizou-se o diapasão 440 Hz como base.

### 5.5 Reunião nº 5

Já de posse do esboço inicial da parte do violoncelo solo, que ficou pronta no dia 18 de setembro de 2017, a 5ª reunião ocorreu em 19 de fevereiro de 2018, tendo sido gravada em

---

<sup>41</sup>Documento não paginado.

<sup>42</sup>Documento não paginado.

<sup>43</sup>Documento não paginado.

<sup>44</sup>Documento não paginado.

<sup>45</sup>Documento não paginado.

<sup>46</sup>Documento não paginado.

áudio (BORGES, 2018i). Este esboço inicial, que pode ser denominado de primeira versão, contém 180 compassos e está apresentada em Onofre (2017e) (ANEXO A). Este encontro foi marcado pela temática interpretativa da Obra, dinâmicas contrastantes, acentos em determinadas notas, tudo sendo analisado pelo autor do Trabalho, sincronizando a melhor arcada e dedilhado. Todas as indicações interpretativas servem também para a 2ª versão, que está presente em Onofre (2017/2018a) (ANEXO D).

O compositor sinalizou quais notas deveriam ser executadas com e sem o *vibrato*<sup>47</sup>. Por exemplo, no compasso 1 apresentado em Onofre (2017e) (ANEXO A), a primeira fusa deveria ser tocada com acento e com uma dinâmica mais exagerada para o forte; também deveria ser executada sem a utilização do *vibrato*. Já a colcheia, duplamente pontuada a seguir, deveria contrastar em dinâmica, de forma exagerada para o pianíssimo, e com o uso do *vibrato*. As mudanças de dinâmicas ocorreram na própria reunião, como por exemplo, os compassos 9 e 10 apresentados em Onofre (2017e) (ANEXO A), após ouvir o intérprete-pesquisador, o compositor decidiu que as notas, até então desligadas, deveriam ser ligadas em 4 notas com o efeito *molto sul ponticello* e a última nota da sequência permaneceu desligada.

O compositor chamou a atenção para o desacelerando orgânico que foi escrito nos compassos 15, 16 e 17 da 1ª versão da partitura solista, presente em Onofre (2017e) (ANEXO A). No compasso 26, o compositor estabeleceu o efeito *molto sul ponticello*. Já na sequência dos compassos 38 a 43, o compositor quis explorar a sonoridade do *legno battuto*.

A Peça explora, na sua totalidade, os efeitos da técnica estendida. O compositor estabeleceu que, a partir do compasso 50, o efeito principal seria a utilização dos microtons relacionando-os com acentos já pré-estabelecidos até o compasso 52. Durante toda a reunião, Marcílio Onofre experimentou, na prática, todos estes efeitos e percebeu até onde o autor da Pesquisa, como intérprete, poderia ir em relação a efeitos técnicos e sonoros. O autor deste Trabalho lembra que foi muito marcante para ele participar deste processo criativo da Obra visto que ela estava ganhando forma ali mesmo.

## 5.6 Reunião nº 6

A 6ª reunião ocorreu no dia 16 de março de 2018. O foco desta reunião foi aprontar todas as *scordaturas* individualmente, já com as gravações prontas e com o procedimento criado

---

<sup>47</sup>“Vibrato – Uma oscilação de altura (mais raramente, de intensidade) em uma única nota durante a execução. Empregada, sobretudo, por instrumentistas de corda e cantores, o vibrato já era conhecido no séc. XVI” (VIBRATO, 1994, p. 990).

para afinar com os harmônicos 1, 3, 5 e 7, a partir da fundamental de cada *scordatura*.

Vale ressaltar que o trabalho foi realizado em conjunto quanto à construção das partes individuais de cada violoncelo a partir do primeiro esboço trazido pelo compositor com 180 compassos, sequências harmônicas e a viabilidade dos 2 pentagramas, um com a notação tradicional ignorando a resultante da afinação das *scordaturas* e o outro pentagrama com a notação das notas que soam. O intérprete-pesquisador relatou ao compositor que seria mais adequado se, cada voz do grupo explorasse mais as cordas soltas e os harmônicos fixos, o que diminuiria bastante o grau de dificuldade de cada músico na execução da afinação não tradicional.

Assim, ficou estabelecido que, depois dos primeiros ensaios com o Grupo, o intérprete-pesquisador e o compositor voltariam a se reunir para discutir o andamento do processo colaborativo, ainda sem data predeterminada.

## 5.7 Ensaio nº 1

O 1º ensaio ocorreu às 10h30min da manhã, no dia 23 de maio de 2018. Para este ensaio, já se contava com a Obra na sua 2ª versão, com mudanças na parte solista e do Grupo acompanhador. Esta versão contava com 83 compassos e ainda não estava finalizada. As principais mudanças ocorreram em virtude dos cálculos matemáticos referentes aos duplos pentagramas existentes em cada voz do Grupo acompanhador. Em conversa com o compositor, ele demonstrou a dificuldade gerada com o uso das *scordaturas*; a presença destes duplos pentagramas gerava uma grande confusão no som resultante, segundo o compositor. Na parte solista aconteceram mudanças para uma maior adequação e equalização com as vozes do Grupo acompanhador.

O primeiro obstáculo observado foi justamente antes do ensaio, com relação às *scordaturas* dos violoncelos 2 e 4. Estas *scordaturas* foram as mais complicadas de se obter, devido ao alto risco de potenciais danos à estrutura dos instrumentos, como já mencionado nesta Pesquisa durante a entrevista do *luthier* Saulo Dantas.

De forma cautelosa, o intérprete-pesquisador providenciou 2 instrumentos mais robustos e modernos, mas, para a sua surpresa, duas cordas Lá do violoncelo 4 se romperam, uma atrás da outra, devido ao aumento de um tom para cima da sua afinação tradicional.

Resolvida a questão da afinação das *scordaturas* de todo o Grupo, iniciou-se o ensaio. Ouvir, pela primeira vez, a Obra foi uma sensação fantástica; a afinação microtonal resultante das *scordaturas* funcionou de forma marcante nesta composição, mesmo ela estando inacabada.

## 5.8 Ensaio nº 2

O 2º ensaio ocorreu no dia 30 de maio de 2018, às 10h30min da manhã, com os membros da UFRN Cellos e a maestrina Rafaela Andrade. Desta vez, o ensaio fluiu com mais naturalidade pois teve-se a oportunidade de escutar a Peça, várias vezes, com as dúvidas sendo sanadas por parte dos integrantes do grupo, referentes à técnica estendida e à afinação microtonal. Em virtude do atraso na conclusão da Obra por parte do compositor, o orientador desta Pesquisa – Prof. Fabio Presgrave - sugeriu que o Grupo UFRN Cellos e a voz solista executassem um coral de vozes dissonantes e aleatórias por um período de tempo razoável para conclusão da Peça, caso a Obra não fosse concluída à tempo. Porém, na estreia da Obra decidiu-se, em conjunto, manter a Peça inacabada.

O intérprete-pesquisador resolveu gravar o ensaio em áudio e vídeo (ONOFRE, 2018a). Após ouvir, com mais cautela, a gravação, o autor deste Trabalho constatou que tanto o andamento quanto as dinâmicas precisavam ser revisadas por parte dos músicos, solista e regência.

A estreia da Peça ocorreu no dia 12 de junho de 2018 às 18h no Auditório Onofre Lopes da EMUFRN. Tudo ocorreu bem, as *scordaturas* funcionaram, houve conjunto e a Peça fluiu de maneira orgânica. Ficou apenas o sentimento de frustração em virtude do compositor não ter finalizado a Obra, porém houve uma boa aceitação do público que demonstrou interesse no caráter experimental da Peça.

## 5.9 Segunda apresentação na ABRAPEM

A segunda apresentação da obra **Espelhos das (In)tolerâncias** ocorreu durante o VI Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM). Este Congresso aconteceu durante os dias 23 a 26 de outubro de 2018, na EMUFRN.

Para esta formação, o Grupo contou com duas mudanças na formação do grupo inicial. O violoncelista Diego Paixão substituiu o violoncelista Lucas Oliveira no violoncelo 2. A outra modificação ocorreu na regência haja vista que, devido a maestrina Rafaela Andrade não ser mais aluna da UFRN, o maestro Roberto Ramos, aluno de regência do curso de Mestrado do PPGMUS da UFRN, foi o regente desta apresentação.

Para este concerto, aconteceram 2 ensaios, nos dias 21 e 22 de outubro de 2018 respectivamente. Os ensaios transcorreram de forma objetiva e orgânica, em virtude da Peça já

ter sido executada pelo Grupo e, desta forma, já ser conhecida pela maioria dos músicos presentes. O maior desafio continuou sendo a montagem das *scordaturas*, mais uma vez, solucionadas mediante o emprego das dinâmicas e o uso correto dos efeitos sonoros como o *tonlos* e os multifônicos que passaram a ser a principal preocupação do maestro Roberto Ramos.

Da mesma forma como ocorreu nos primeiros ensaios da Obra com a maestrina Rafaele Andrade, a Obra demandou uma precisão rítmica do maestro Roberto Ramos, em virtude do alto grau de polifonia rítmica e densidade harmônica, que dificultou, em muitos momentos, a compreensão exata da Peça por parte dos músicos, em quase todos os momentos durante os ensaios e apresentações; o conjunto da Peça ocorreu em virtude da confiança estabelecida com o maestro.

O concerto aconteceu no dia 24 de outubro de 2018, porém ocorreu um pequeno desencontro no compasso 45 apresentado em Onofre (2017/2018b) (ANEXO E), que comprometeu o conjunto da Peça durante 3 compassos. Porém, em virtude da experiência do maestro Roberto Ramos, o Grupo restabeleceu o conjunto no compasso 48.

Como a Peça não estava finalizada pelo compositor para este Congresso e encontrando-se ainda inacabada pelo compositor, o pesquisador-intérprete tomou a liberdade de executar o tema inicial do Hino Nacional Brasileiro (SILVA, c2015), apenas os 4 primeiros compassos dele, ligando-o, em seguida, ao Hino da Internacional Comunista (ALEXANDROV, 1938), atacando, imediatamente, a cadência do violoncelo solo que está presente na 1ª versão no compasso 146 em Onofre (2018b) (ANEXO C) e finalizando a Peça após a cadência com um coral das *scordaturas* sendo executadas, aleatoriamente, durante a fermata final. Esta ideia do Coral de vozes aleatórias e dissonantes aproveitando a afinação microtonal das *scordaturas* ocorreu durante o 2º ensaio da Obra, no dia 30 de maio de 2018, mediante uma sugestão do orientador deste Trabalho.

O fato do compositor estar matriculado em um curso de Doutorado em Composição pela UFPB e o trabalho gerado pela demanda de inúmeros cálculos matemáticos exigidos pelos duplos pentagramas do grupo acompanhador, acabou sobrecarregando o compositor e, conseqüentemente, o impossibilitou de concluir a Obra na sua 2ª versão. Porém, algo inovador ocorreu: o intérprete-pesquisador foi forçado a finalizar a Peça mesmo que, de forma nada convencional, trazendo à tona, no coral final, os elementos estruturais da Obra como as *scordaturas* e os elementos de natureza política, como pequenos trechos do hino nacional brasileiro e do hino da Internacional Comunista.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Trabalho apresentou a parceria colaborativa entre compositor e intérprete na criação da peça **Espelhos das (In)tolerâncias** do compositor Marcílio Onofre, demonstrando a importância e a eficiência entre esta parceria, tanto para o compositor, que obtém de forma direta sugestões e soluções para as inúmeras possibilidades na criação da Obra, quanto para o intérprete, que aprende, diretamente, com o autor da Peça, todo o conceito da Obra, desde a linguagem composicional até as mínimas nuances presentes na composição.

Quando sucedeu a parceria entre o intérprete-pesquisador e o compositor Marcílio Onofre, decorrente da intenção do pesquisador-intérprete em prestar o concurso de seleção para o Mestrado em Música da EMUFRN, em 31 de agosto de 2016, iniciou-se também uma investigação profunda sobre o referencial bibliográfico necessário para compor a demanda desta Pesquisa. Assim, obteve-se considerações, de suma importância, a respeito da relação compositor-intérprete através de autores como Cardassi (2016), Domenici (2011), Borém (1998), Foss (1963), Whittall (2017), entre outros.

Desta experiência teórica, surgiu o entusiasmo que norteou todo o procedimento prático. Desde as primeiras reuniões com o compositor Marcílio Onofre, percebeu-se que tanto o pesquisador-intérprete quanto o compositor estariam sendo deslocados das suas zonas de conforto. Tanto o intérprete-pesquisador como o compositor estavam submetidos a ouvir, sugerir, considerar ideias e soluções para os desafios propostos na Obra **Espelhos das (In)tolerâncias**.

As reuniões aconteceram sempre na UFPB e a essência colaborativa ocorreu quando o compositor apresentou o primeiro esboço a partir do qual toda a Obra se originou. A cadência para violoncelo solo foi apresentada no dia 10 de julho de 2017 e, desde então, o compositor começou a testar os conhecimentos do intérprete-pesquisador, até mesmo quanto ao seu potencial para resolver tais questões. Em todas as reuniões ocorriam mudanças de dinâmicas, ligaduras e até mesmo efeitos oriundos da técnica estendida, uma enorme vantagem para um compositor que trabalha de forma colaborativa na criação de uma Peça.

Com o esboço apresentado, o autor deste Trabalho percebeu o tipo de linguagem composicional que teria que dominar e compreender. Desafios como multifônicos, efeitos percussivos e afinação microtonal demonstravam o longo caminho que deveria percorrer até os ensaios e a estreia da Obra **Espelhos das (In)tolerâncias**.

O principal desafio que marcou esta interação foi a elaboração das *scordaturas*. Segundo o compositor, este foi o fator estruturante da Obra tanto do formalismo composicional quanto

do caráter artístico, revelando o tom do discurso da Peça, na qual vozes dissonantes estabelecem um campo sonoro denso, polifônico e, até mesmo, confuso por assim dizer, com cada violoncelo apresentando *scordaturas* diferentes, afinadas com desvios de *cents* de acordo com a série harmônica e estabelecendo uma analogia ao atual momento de polarização política, iniciada em 2013 até a corrida eleitoral de 2018 no Brasil.

Diante disso, compreende-se que a aprendizagem ocorre de maneira mais efetiva quando há troca de informações e conhecimento de áreas que, até então, eram separadas pelo tradicionalismo da história da Música, onde haviam verdades absolutas e imutáveis sobre a figura do compositor, que trabalhava, de forma isolada, criando a música, e o intérprete apenas a executava.

Esta Pesquisa trouxe para a bagagem profissional do autor deste Trabalho um conhecimento amplo e sólido, não apenas no que se refere ao trabalho em conjunto com um compositor, mas na apreciação, conhecimento e manejo do repertório dos séculos XX e XXI. Toma-se como exemplo o **Concerto para Violoncelo Solo e Orquestra de Witold Lutosławski** (LUTOSLAWSKI, c1971).

Como resultado desta pesquisa, no campo prático, conseguiu-se resolver, de forma mais rápida, problemas referentes à afinação microtonal, que é muito empregada pelo compositor Marcílio Onofre na Peça **Espelhos das (In)tolerâncias** assim como efeitos sonoros da técnica estendida do violoncelo e, até mesmo, a linguagem idiomática empregada de forma pioneira pelo compositor polonês, que acabou influenciando muitos compositores contemporâneos bem como o compositor Marcílio Onofre.

Através desta pesquisa, o autor deste Trabalho teve o privilégio de participar como solista do grupo UFRN Cellos, que, gentilmente, contribuiu com a concretização prática do trabalho. O tom experimental da Peça, devido a sua estrutura microtonal derivada das *scordaturas*, possibilitou pôr à prova todo o conhecimento teórico proveniente do referencial bibliográfico presente neste Trabalho, tanto na esfera colaborativa como técnica e musical, obrigando o Grupo a sanar dúvidas, de forma indireta, com o compositor através da maestrina Rafeale Andrade e do intérprete-pesquisador.

A técnica estendida do violoncelo foi amplamente explorada pelo compositor Marcílio Onofre, o que levou o autor deste Trabalho, a apreciação de duas excelentes pesquisas: Fallowfield (2009), tratando com profundidade a explicação e realização dos multifônicos, e Welbanks (2016), explanando os limites na elaboração das *scordaturas*. Ambas as autoras também trabalham com propriedade toda a técnica estendida do violoncelo, desde o uso do *molto sul ponticello* até mesmo recursos sonoros percussivos como o *legno battuto*.

Toda esta parceria e trabalho investigativo somaram muitos ganhos técnicos e artísticos na caminhada profissional do autor deste Trabalho, como também proporcionará aos violoncelistas uma fonte de conhecimento teórico e prático, devido ao conteúdo específico na realização deste tipo de sonoridade, nas legendas, ilustrações e gravações contidas nesta Pesquisa, que caracterizam, muito bem, o lugar do violoncelo no repertório contemporâneo.

A Peça **Espelhos das (In)tolerâncias** se encontra não finalizada pelo compositor na sua segunda versão, porém, a experiência vivida e relatada neste trabalho colaborativo na construção da 1ª e 2ª versões, assim como os relatos dos ensaios, estreia e apresentações em Congressos de Música, nortearão futuros trabalhos colaborativos entre compositores e intérpretes.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDROV, Alexander. **USSR National Anthem**. Para orquestra. [S.l.], 1938.

[APRESENTAÇÃO da Peça Estudo I - Tractus immobilis]. Compositor: Marcílio Onofre. Intérprete: Rodolpho Cavalcanti Borges. Natal, RN<sup>48</sup>, 2017. 1 vídeo no YouTube. Apresentação realizada no Auditório da EMUFRN. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=u-WBBk\\_29po](https://www.youtube.com/watch?v=u-WBBk_29po). Acesso em: 17 nov. 2018.

BÉRTOLA, Eduardo. **Lucípherez**. Para contrabaixo. [S.l.]: [s.n.], 1994. 1 partitura.

BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Opus**: revista eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Rio de Janeiro, RJ, v. 5, ago. 1998, p. 48-75. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/62>. Acesso em: 18 nov. 2018.

BORGES, Rodolpho. **Tonlos**. Para violoncelo. 2018a. Disponível em: <https://soundcloud.com/rodolpho-borges-1/tonlos-1>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Dissonância**. Para violoncelo. 2018b. Disponível em: <https://soundcloud.com/rodolpho-borges-1/dissonancia>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Escordatura violoncelo 1 geral**. 2018c. Disponível em: <https://soundcorset.com/r/8r2Bz68Mri>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Escordatura violoncelo 2 geral**. 2018d. Disponível em: <https://soundcorset.com/r/rzCC50B-2L>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Escordatura violoncelo 3 geral**. 2018e. Disponível em: <https://soundcorset.com/r/6w132U0qMI>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Escordatura violoncelo 4**. 2018f. Disponível em: <https://soundcorset.com/r/k0tNZEZeiB>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Violoncelo 5 geral**. 2018g. Disponível em: <https://soundcorset.com/r/Y4fX7oJC5Q>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Violoncelo 6 geral**. 2018h. Disponível em: <https://soundcorset.com/r/hkdqprc5v8>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Marcílio Fevereiro 19**. 2018i. Disponível em: <https://soundcloud.com/rodolpho-borges-1/marcilio-fevereiro-19>. Acesso em: 17 nov. 2018.

---

<sup>48</sup>Rio Grande do Norte (RN).

BOWEN, José A. The history of remembered innovation: tradition and its role in the relationship between musical works and their performances. *The Journal of Musicology*, Califórnia, USA<sup>49</sup>, v. 11, n. 2, p. 139-173, spring 1993. Disponível em: <<http://josebowen.com/wp-content/uploads/2013/06/Bowen.History-of-Remembred-Innovation1993.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

CARDASSI, Luciane. Time and place within a performer-composer collaboration. *In: PRESGRAVE, Fabio Soren (coord.). Ensaios sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos.* Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal, RN: EDUFRN, 2016. p. 76-100. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22202>. Acesso em: 10 maio 2018.

CAVALLONE, Paolo. Confini. Para piano forte. Roma, ITA<sup>50</sup>: Edizione Musicali Rai Trade, 2006. 1 CD<sup>51</sup>.

CELONA, John. **Meu rosto mudou.** Para piano e sons eletroacústicos. [S.l.], 2010. 1 partitura. Luciane Cardassi colaborou com a construção desta partitura.

DI GIOVANNI, Norman Thomas; HALPERN, Daniel; MACSHANE, Franck (ed.). **Borges on Writing.** New York, USA: E. P. Dutton & Co, Inc, 1973.

DOFFMAN, Mark; CALVIN, Jean-Philippe. Contemporary music in action: performer-composer collaboration within the conservatoire. *In: CLARKE, Eric F.; DOFFMAN, Mark (ed.). Distributed creativity: collaboration and improvisation in contemporary music.* New York, USA: Oxford University Press, 2017, p. 184-198. (Studies in musical performance as creative practice, v. 2).

DOMENICI, Catarina Leite. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 20., 2010, Florianópolis, SC<sup>52</sup>. Anais [...].* Florianópolis, SC: UDESC, 2010. p. 1142-1147. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2010/ANAIS\\_do\\_CONGRESSO\\_ANPPON\\_2010.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf)>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. O pianista expandido: complexidade técnica e estilística na obra Confini de Paolo Cavallone. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 21., 2011, Uberlândia, MG<sup>53</sup>. Anais [...].* Uberlândia, MG: UFU, 2011, p.1197-1203. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2011/ANAIS\\_do\\_CONGRESSO\\_ANPPON\\_2011.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2011.pdf). Acesso em: 17 nov. 2018.

ESPELHO. *In: SADIE, Stanley (ed.). Dicionário Grove de Música: edição concisa.* Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1994. p. 303.

<sup>49</sup>United States of America (USA).

<sup>50</sup>Itália (ITA).

<sup>51</sup>Compact Disc (CD).

<sup>52</sup>Santa Catarina (SC).

<sup>53</sup>Minas Gerais (MG).

FALLOWFIELD, Ellen. **Cello Map**: a handbook of cello technique for performers and composers. 2009. 208 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Birmingham, Birmingham, UK, 2009. Disponível em: [http://etheses.bham.ac.uk/960/2/Fallowfield\\_10\\_PhD.pdf](http://etheses.bham.ac.uk/960/2/Fallowfield_10_PhD.pdf). Acesso em: 18 nov. 2018.

FOSS, Lukas. The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue. **Perspectives of new music**, United States of America, USA, v. 1, n. 2, p. 45-53, spring, 1963. DOI: 10.2307/832102. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/832102>. Acesso em: 18 nov. 2018.

HAAS, Georg Friedrich. **String quartet n° 1**. Viena, AUT<sup>54</sup>: Universal Edition. 1997. 1 partitura.

KODÁLY, Zoltán. **Sonate Opus 8**. Para violoncelo solo. London, UK: Universal edition, c1952. 1 partitura.

LUTOSLAWSKI, Witold. **Concerto for cello and Orchestra**. Edited by Mstislav Rostropovitch. England, UK<sup>55</sup>: Wilhelm Hansen London, c1971. 1 partitura.

MANZOLLI, Jônatas. **Reação em Cadeia**. Para violoncelo solo. Regência: Matias de Oliveira Pinto. Solista: Fabio Presgrave. 2014. Participação da Orquestra de Violoncelos da UFRN. Disponível em: <https://youtu.be/WaIsaCkhYgM>. Acesso em: 15 nov. 2015.

ONOFRE, Marcílio. **Estudo I – Tractus Immobilis**. Para violoncelo solo. João Pessoa, PB, 2011. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Caminho Anacoluto**. Para violoncelo e piano. João Pessoa, PB, 2014. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Espelhos das (In)tolerâncias**. Para violoncelo solo e 6 violoncelos. João Pessoa, PB, 2016/2017. 1 partitura. Parte provisória. O autor desta Pesquisa colaborou com a construção desta partitura.

\_\_\_\_\_. **Currículo**. Destinatário: Rodolpho Cavalcanti Borges. João Pessoa, PB, 5 mar. 2017a. 1 mensagem eletrônica.

\_\_\_\_\_. **[Afinação de cada um dos violoncelos que integram o Grupo que acompanha o violoncelo solista]**. Para violoncelo solista e 6 violoncelos. João Pessoa, PB, 2017b. 1 figura.

\_\_\_\_\_. **[Afinação do violoncelo 3 a partir dos harmônicos 2, 3, 5 e 7 da fundamental Dó]**. Para violoncelo solista e 6 violoncelos. João Pessoa, PB, 2017c. 1 figura.

\_\_\_\_\_. **[Relação das notas com as cordas (indicadas em algarismos romanos) e os instrumentos variando de 0 a 6, indicados por números arábicos circulados, nos quais o 0 representa o violoncelo solista]**. Para violoncelo solista e 6 violoncelos. João Pessoa, PB, 2017d. 1 figura.

\_\_\_\_\_. **Espelhos das (In)tolerâncias**. Para violoncelo solo. João Pessoa, PB, 2017e. 1 partitura. Esboço inicial. O autor desta Pesquisa colaborou com a construção desta partitura.

<sup>54</sup>Áustria (AUT).

<sup>55</sup>United Kingdom (UK).

\_\_\_\_\_. **Espelhos das (In)tolerâncias I.** Para violoncelo solo. João Pessoa, PB, 2017/2018a. 1 partitura. 2ª versão inacabada. O autor desta Pesquisa colaborou com a construção desta partitura.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Para violoncelo solo e 6 violoncelos. João Pessoa, PB, 2017/2018b. 1 partitura. 2ª versão inacabada. Partitura completa. O autor desta Pesquisa colaborou com a construção desta partitura.

\_\_\_\_\_. **Espelhos das (In)tolerâncias: 2º ensaio.** Para violoncelo solo. Intérprete: Rodolpho Borges. Natal, RN, 2018a. Participação do Grupo UFRN Cellos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uQVTBgKbngM>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. **Partitura completa com todas as vozes da 1ª versão da Peça Espelhos das (In)tolerâncias.** Para violoncelo. João Pessoa, PB, 2018b. 1 partitura. O autor desta Pesquisa colaborou com a construção desta partitura.

PRESGRAVE, Fabio Soren (coord.). **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI:** composição, performance e projetos colaborativos. Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal, RN: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22202>. Acesso em: 10 maio 2018.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. *In:* PRESGRAVE, Fabio Soren (coord.). **Ensaio sobre a música do século XX e XXI:** composição, performance e projetos colaborativos. Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. Natal, RN: EDUFRN, 2016, p. 123-132. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22202>. Acesso em: 10 maio 2018.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues; AQUINO, Felipe Avellar; PRESGRAVE, Fabio Soren (org). **Violoncelo XXI:** estudos para aprender e apreciar a linguagem da música contemporânea. São Paulo, SP: Urbana, 2012.

SILVA, Francisco Manuel da. **Hino Nacional Brasileiro.** Para flauta. [S.l.], c2015. 1 partitura.

SODRÉ, Ulysses (Ed.). **Alegria financeira fundamental médio geometria trigonometria cálculos superior:** alegria matemática: sequências de Fibonacci: propriedades. 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/projetos/matessencial/alegria/fibonacci/seqfib1.htm>. Acesso em: 17 nov. 2018.

SOTELO, Maurício. **Estremecido por el viento.** Para violino solo. San Lorenzo de El Escorial, ESP<sup>56</sup>, 2003. 1 partitura.

STRANGE, Patrícia; STRANGE, Allen. **The contemporary violin:** extended performance techniques. Berkeley, USA: University of California Press, c2001. (New instrumentation, v. 7).

VIBRATO. *In:* SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de Música:** edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1994. p. 990.

---

<sup>56</sup>Espanha (ESP).

VICTORIO, Roberto. **Suite IV**. Para 8 violoncelos. 2014. Participação do Grupos Cellos da UFRN. Disponível em: [https://youtu.be/OKId\\_7IA6mk](https://youtu.be/OKId_7IA6mk). Acesso em: 15 nov. 2014.

WELBANKS, Valerie. **Foundations of modern cello technique**: creating the basis for a pedagogical method. 2016. 320 f. Tese (Doutorado em Música) – University of London, Londres, UK, 2016. Disponível em: [http://research.gold.ac.uk/20163/7/MUS\\_thesis\\_WelbanksV\\_2017.pdf](http://research.gold.ac.uk/20163/7/MUS_thesis_WelbanksV_2017.pdf). Acesso em: xxxxx.

WHITTALL, Arnold. Composer-performer collaborations in the long twentieth century. *In*: CLARKE, Eric F.; DOFFMAN, Mark (ed.). **Distributed creativity**: collaboration and improvisation in contemporary music. New York, USA: Oxford University Press, 2017, p. 21-36. (Studies in musical performance as creative practice, v. 2).

## BIBLIOGRAFIA

BORGES, Rodolpho Cavalcanti; OLIVEIRA, Mário André Wanderley; PRESGRAVE, Fabio Soren. Pesquisa em performance e o ensino de instrumento: perspectivas para a educação musical a partir de um estudo sobre a relação compositor-intérprete. *In: CONFERÊNCIA REGIONAL LATINO-AMERICANA DE EDUCAÇÃO MUSICAL DA ISME*<sup>57</sup>, 11., 2017, Natal, RN. **Anais [...]**. Natal, RN: UFRN, 2017. Documento não paginado. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/isme/2017/paper/viewFile/2471/1102>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

\_\_\_\_\_.; ONOFRE, Marcílio. O espelho de Narciso: trazendo à tona aspectos do processo de colaboração compositor-intérprete durante a composição de Espelhos das (In)tolerâncias, para 7 violoncelos. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM)*, 28., 2018, Manaus, AM. **Anais [...]**. Manaus, AM: UFAM<sup>58</sup>, 2018. p. 1-9. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5415/1964>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

COPLAND, Aaron. **Music and Imagination**. Cambridge, UK: Harvard University Press, 1952. (The Charles Eliot Norton Lectures).

FALLOWFIELD, Ellen. **Actions and sounds: an introduction to Cello Map**. [S.l.], [20--]. p. 51-59. Disponível em: <[https://www.dissonance.ch/upload/pdf/115\\_51\\_hb\\_ef\\_CelloMap.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/115_51_hb_ef_CelloMap.pdf)>. Acesso em: 18 nov. 2018.

FITCH, Fabrice; HEYDE, Neil. ‘Recercar’ – The collaborative process as invention. **Twentieth-Century Music**, Cambridge, UK, v. 4, n. 1, p. 71-95, mar. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478572207000539>. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/article/recercar-the-collaborative-process-as-invention/6162398C48638A8CFB8D43F535FFC17C>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

LIEBMAN, M.; JLUBMAH, M. **Movement of repose for cello solo; New Sounds for cello and double bass**. Moscou, RUS<sup>59</sup>: Kompozitor publishers, 2010.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. **Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II – quasi-Vanitas de Marcílio Onofre**. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2016.

ONOFRE, Marcílio; BRAGAGNOLO, Bibiana. Notação e produção de multifônicos no piano: uma breve introdução. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL (TeMA)*, 1., 2014. Salvador, BA<sup>60</sup>. **Anais [...]**. Salvador, BA: UFBA<sup>61</sup>, 2014. p. 92-99. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/0B25FEDImmu\\_uSINKNjNqeWhLbFU/view](https://drive.google.com/file/d/0B25FEDImmu_uSINKNjNqeWhLbFU/view). Acesso em: 17 nov. 2018.

<sup>57</sup>International Society for Music Education (ISME).

<sup>58</sup>Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

<sup>59</sup>Rússia (RUS).

<sup>60</sup>Bahia (BA).

<sup>61</sup>Universidade Federal da Bahia (UFBA).

PRESGRAVE, Fabio Soren. A integração das atividades de extensão e pesquisa ao ensino e estudo diário como solução para a formação de violoncelistas de alto desempenho na UFRN. **Opus**: revista eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Florianópolis, SC, v. 22, n. 2, p. 493-514, dez. 2016. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/413>. Acesso em: 19 nov. 2018.

ROBERT, Jean-Pierre. **Les modes de jeu de la contrebasse**: un dictionnaire de sons. Paris, FRA<sup>62</sup>: Musica Guild, février 1995.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. **The musical quarterly**, Oxford, UK, v. 44, n. 2, p. 184-195, apr. 1958. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/740450>. Acesso em: 18 nov. 2018.

THELIN, Håkon. **Multiphonics on the double bass**: an investigation on the development and use of multiphonics on the double bass in contemporary music. Oslo, NOR<sup>63</sup>: the norwegian artistic research programme, 2011. Disponível em: <<http://haakontheelin.com/multiphonics/uploads/files/4%20Multiphonics/Multiphonics%20on%20the%20Double%20Bass.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

TURETZKY, Bertram. **The contemporary contrabass**. Berkeley, USA: University of California Press, 1974. (The New Instrumentation, book 1).

---

<sup>62</sup>França (FRA).

<sup>63</sup>Noruega (NOR).



# ANEXO B - PARTITURA DO VIOLONCELO SOLO DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

Marcílio Onofre

## Espelhos das (In)Tolerâncias I

for violoncello (solist) and six cellos

(2016/2017) PARTE PROVISÓRIA

Violoncello (solist)

$\text{♩} = 62$   
molto espress.

*f pp sub. f pp sub.*

ord. ord.

*pppp pppp*

13 *SVE BONT CELLI* *m.s.P.* *more rall.* *ord.*

*ff ppp subito*

15 *a tempo* *m.s.P.* *f sonori*

21  $\text{♩} = 72$  *ord.* *ppp*

2017-2017 © Marcílio Onofre

The image shows a page of a handwritten musical score for a cello solo. The title is 'Espelhos das (In)Tolerâncias I' by Marcílio Onofre, composed in 2016/2017. The score is for a solo cello and six cellos. It features several staves of music with various annotations. The first staff has a tempo marking of 62 and 'molto espress.'. The second staff has a circled '5' and 'ff' marking. The third staff has 'ord.' markings and 'pppp' dynamics. The fourth staff has 'SVE BONT CELLI' written above it, along with 'm.s.P.', 'more rall.', and 'ord.' markings. The fifth staff has 'a tempo' and 'm.s.P.' markings, and 'ff' dynamics. The sixth staff has a tempo marking of 72 and 'ord.' markings. The score is heavily annotated with handwritten notes, including 'supra', 'sen vib', '2n', '3n', '4n', '5n', '6n', '7n', '8n', '9n', '10n', '11n', '12n', '13n', '14n', '15n', '16n', '17n', '18n', '19n', '20n', '21n', '22n', '23n', '24n', '25n', '26n', '27n', '28n', '29n', '30n', '31n', '32n', '33n', '34n', '35n', '36n', '37n', '38n', '39n', '40n', '41n', '42n', '43n', '44n', '45n', '46n', '47n', '48n', '49n', '50n', '51n', '52n', '53n', '54n', '55n', '56n', '57n', '58n', '59n', '60n', '61n', '62n', '63n', '64n', '65n', '66n', '67n', '68n', '69n', '70n', '71n', '72n', '73n', '74n', '75n', '76n', '77n', '78n', '79n', '80n', '81n', '82n', '83n', '84n', '85n', '86n', '87n', '88n', '89n', '90n', '91n', '92n', '93n', '94n', '95n', '96n', '97n', '98n', '99n', '100n'. The score is marked as 'PARTE PROVISÓRIA' (Provisional Part).

(cont.) ANEXO B - PARTITURA DO VIOLONCELO SOLO DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

**Espejos das (In)Tolerâncias I**

Violoncello (solist) sul pont. III

37 III

33 pizz. legno battuto sul tasto

40 sul pont. 5 f

45 3 4 1 3 3

48 H 1/2 legno tratto c.s.p. f mp sfz pp sub. sfz pp sub. sfz pp sub. sfz pp sub. sfz pp sub.

52 1 4 1 4 3 1 4 e.s.t.

56 A sul pont. III <f f sub. p sub. pp subito sfz pizz.

64 arco B mf ord.

67

(cont.) ANEXO B - PARTITURA DO VIOLONCELO SOLO DA 1ª VERSÃO DA  
PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

Espelhos das (In)Tolerâncias I

Violoncello (solist)

Fonte: Onofre (2016/2017, p. 1-3).

ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

3/4 = 62

3/4      3/8      2/4      3/8

lo 1

lo 2

lo 3

Violoncello (solista)

*molto espress.*  
s.V.  
V. M.V.      s.V. M.V.

*ff pp sub.*   *ff pp sub.*   *ff pp sub.*   *f pp sub.*   *ff pp sub.*   *ff pp sub.*   *ff pp sub.*   *fff*

(s)      (s)      (s)

(wikle)

lo 4

lo 5

lo 6





(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

Musical score for Violins 1-6 and Violoncello (solist). The score is in 5/8 time with a tempo of 72. It features a double bar line at the beginning, a circled measure number 17, and various performance markings such as *p sempre*, *f*, *pp*, and *ord. →*.

The score is divided into measures 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

The score is divided into measures 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.





(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

37

The musical score for measures 37-44 includes the following performance instructions and markings:

- Violin 1 (Vc.1):** *ffz sempre*, *legno battuto sul tasto*, *sal pont.*, *III*, *IV*, *ppp*, *legno tratto*, *simile*, *mf*.
- Violin 2 (Vc.2):** *ffz*, *ppp sempre*, *III*.
- Violin 3 (Vc.3):** *ffz*, *legno battuto*, *mf*, *fz*, *mf*, *f*, *pizz.*, *(2 fingers)*.
- Viola (Vc.SOLO):** *ffz*, *ffz*, *f possibile*, *legno battuto sul tasto*, *sal pont.*, *f*, *legno tratto*, *simile*.
- Violin 4 (Vc.4):** *ppp*, *sal pont. III*, *arco*, *mf*, *(mf)*, *(mf)*, *legno tratto*, *mf*.
- Violin 4 (Vc.4):** *ppz.*, *ffz*, *legno battuto*, *arco*, *mf*, *(mf)*, *(mf)*, *simile*.
- Violin 4 (Vc.4):** *legno battuto*, *arco*, *mf*, *(mf)*, *(mf)*, *simile*.

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

46

5

Violin 1 (Vc.1): *pp sempre*, *con sord. (wood) sul tasto*

Violin 2 (Vc.2): *pp*, *pp sempre*, *con sord. (wood) sul tasto*

Violin 3 (Vc.3): *pizz. M.V.*, *pp sempre*, *con sord. (wood) sul tasto*

Solo Violin (Vc. SOLO):  $\frac{1}{2}$  crine +  $\frac{1}{2}$  legno, *pp*, *f*, *mp*, *H ex. p.*, *ff: pp sub.*, *sf: pp sub.*, *sf: pp sub.*, *sf: pp sub.*, *sf: pp sub.*

Violin 4 (Vc.4): *pp sempre*, *con sord. (wood) sul tasto*

Violin 4 (Vc.4): *pizz. M.V.*, *pp sempre*, *con sord. (wood) sul tasto*

Violin 6 (Vc.6): *pp sempre*, *con sord. (wood) sul tasto*

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

52

The musical score for measures 52-55 is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Vc.1, Vc.2, Vc.3, OLO (Oboe), Vc.4 (Violin 4), Vc.4 (Violin 5), and Vc.6 (Viola). The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 52 begins with a circled number '52'. The OLO part features dynamic markings *sfz pp sub.* and *sfz pp sub.* with a hairpin crescendo leading to a *c.s.l.* (crescendo sostenuto) instruction. The string parts (Vc.1-3, Vc.4-5, Vc.6) play a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing triplets. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.





(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

69 m.s.P. 7

Vc.1  
*p subito* *f* *p subito*

Vc.2  
*p subito* *f* *p subito*

Vc.3  
*p subito* *f* *p subito* *f possibile*

Vc.SOLO  
*p subito* (tonlos) *f* *p subito*

Vc.4  
*p subito* *f possibile*

Vc.4  
*f* *p subito*

Vc.6  
*p subito* *f* *p subito*

m.s.P.



(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

8

**C**

78

Perc.

Vc. 2.

Vc. 3.

Vc.

Vc. 4.

Vc. 5.

Perc.

con sord.  
ord.

m. s. P.

*ppp*

*p*

*ff pp sub. < ff pp sub. < ff p sub. < ff*

*ppp*

*ff sub. p sub. < ff p sub.*

sul pont. (s.P.)

sul pont. (s.P.)

sul pont. (s.P.)

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

Musical score for guitar and voice, measures 87-91. The score is divided into two sections, D and E. Section D (measures 87-90) is marked with a circled '87' and a box 'D'. Section E (measures 91-94) is marked with a box 'E'. The score includes six guitar staves (Vc.) and one voice staff. The guitar parts feature complex rhythmic patterns and fingerings, with specific markings such as 'ff', 'pp sub.', 'mp', and 'PPP'. The voice part includes a melodic line with a fermata and a final note marked 'n.P.' and 'PPP'. The score concludes with a double bar line and a right-pointing arrow.

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

98 9

The musical score consists of two systems of two staves each. The top system contains the Violin (Vc.) and Viola (Vc.) parts. The bottom system contains the Violin (Vc.) and Viola (Vc.) parts. The score is written in 4/4 time. Measure 98: Violin part has a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two notes. Viola part has a dynamic marking of *f*. Measure 99: Violin part has a dynamic marking of *f*. Viola part has a dynamic marking of *sffz*. Measure 100: Violin part has a first ending bracket. Viola part has a dynamic marking of *f*. Measure 101: Violin part has a *sul pont.* marking and a dynamic marking of *f*. Viola part has a dynamic marking of *f*. Measure 102: Violin part has a dynamic marking of *f*. Viola part has a dynamic marking of *pp*.

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

**F**  
109 s.T. → m.s.P.

The image shows a page of a musical score for a string quartet, specifically measures 109 through 112. The score is arranged in four systems, each containing two staves (Violin I and Violin II, Viola and Cello/Double Bass). Measure 109 is marked with a circled '109' and a boxed 'F' above it. The first system (Violins I) begins with a melodic line in the right hand, marked 's.T.' (sul tasto) and 'm.s.P.' (mezzo-soprano piano). The second system (Violins II) has a similar melodic line, also marked 'm.s.P.'. The third system (Viola and Cello/Double Bass) features a more complex texture. The Viola part starts with a melodic line marked 'mp' (mezzo-piano), 'simple', and 'a' (arco). The Cello/Double Bass part has a rhythmic accompaniment. The fourth system (Violins I and II) continues the melodic lines, with the first violin part marked 'ff' (fortissimo) and 'm.s.P.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ppp' (pianissimo) and 'sfz' (sforzando). The piece concludes in measure 112 with a final chord marked 'pizz.' (pizzicato) and 'sfz'.

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

10

116

**G**

3/8

The musical score consists of four systems of staves. Each system contains a Violin (Vc.) and Viola (Vc.) part. The first system (measures 116-117) shows the Violin part with a circled measure number '116' and a boxed key signature 'G'. The time signature is 3/8. The second system (measures 118-119) continues the piece with various dynamic markings and performance instructions. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

The image displays a page of a musical score for the piece "Espelhos das (In)tolerâncias". The score is arranged in a system with multiple staves. At the top left, a circled number "128" indicates the starting measure. The score is divided into two main sections by a rehearsal mark "H" and a time signature change to 5/8. The first section is in 2/4 time, and the second section is in 5/8 time. The staves are labeled "Vc." (Violins), "Vc." (Violas), and "Vc." (Cellos/Double Basses). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Performance instructions include "ord." (order), "con sord." (with mutes), "m.s.P." (middle section), "pizz." (pizzicato), and dynamic markings like "mp" (mezzo-piano), "f" (forte), "ppp" (pianissimo), and "mf" (mezzo-forte). A "f sempre" marking is also present. The score concludes with a first ending bracket labeled "I".

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

140

**J**

$\frac{2}{4}$  Un poco libero  $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{3}{4}$

M.V. arco

*ff* *p*

*pizz.*

*mf* *p*

*ff* *ff* *ff*

*m.s.P.* *III* *m.s.P.*

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

150

$\frac{1}{16} \frac{3}{4}$                        $\frac{1}{16} \frac{2}{4}$                        $\frac{1}{16} \frac{2}{4}$

The musical score consists of multiple staves for Violin (Vc.) and Viola (Vc.). The first system shows measures 150, 151, and 152. Above the staves, the time signatures are indicated as  $\frac{1}{16} \frac{3}{4}$ ,  $\frac{1}{16} \frac{2}{4}$ , and  $\frac{1}{16} \frac{2}{4}$  respectively. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*, *pp*, and *sfz*. Performance instructions include *ord.* and *m.s.P.* (more sostenuto). The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets.

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

157

1 3 2  
8 4 4

The musical score is arranged in a system of staves. The top two staves are labeled 'Vc.' (Violin). The next two staves are also labeled 'Vc.' (Violin). The fifth staff is labeled 'Vc.' (Viola). The bottom three staves are labeled 'Vc.' (Violin). The score begins with a circled measure number '157'. Above the staves, there are three large numbers: '1', '3', and '2', with smaller numbers '8', '4', and '4' below them, indicating a complex rhythmic structure. The music features various dynamics such as *ff*, *f*, and *mp*, and articulations like *ord.* and *v.*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

163

The musical score is arranged in a system of 10 staves. The top three staves are for Violins I, II, and III. The next two staves are for Violas I and II. The bottom five staves are for Violins IV, Viola III, Violin I, Violin II, and Violin III. The score includes dynamic markings (*mf*), articulation (*ord.*), and performance instructions (*m.s.P.*). Fingerings are indicated for the Viola parts.

Violins I, II, III: *mf*, *ord.* → *m.s.P.*

Violas I, II: *mf*, *ord.* → *m.s.P.*

Viola III: *mf sempre*, *ord.* → *m.s.P.*

Violins IV, I, II, III: *mf*, *ord.* → *m.s.P.*

(cont.) ANEXO C - PARTITURA COMPLETA COM TODAS AS VOZES DA 1ª VERSÃO DA PEÇA ESPELHOS DAS  
(IN)TOLERÂNCIAS

171 13

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. The page is numbered 171 in a circle at the top left and 13 at the top right. The score consists of multiple staves, each labeled 'Vc.' (Violoncello). The music is written in bass clef. The first staff has a measure with a half note. The second staff has a measure with a half note. The third staff has a measure with a half note. The fourth staff has a measure with a half note. The fifth staff has a measure with a half note. The sixth staff has a measure with a half note. The seventh staff has a measure with a half note. The eighth staff has a measure with a half note. The ninth staff has a measure with a half note. The tenth staff has a measure with a half note. The eleventh staff has a measure with a half note. The twelfth staff has a measure with a half note. The thirteenth staff has a measure with a half note. The fourteenth staff has a measure with a half note. The fifteenth staff has a measure with a half note. The sixteenth staff has a measure with a half note. The seventeenth staff has a measure with a half note. The eighteenth staff has a measure with a half note. The nineteenth staff has a measure with a half note. The twentieth staff has a measure with a half note. The score includes dynamics such as *mf* and musical markings such as 'ord.' and 'm.s.P.'. Fingering numbers (II, III, IV) are present in the lower staves.

Fonte: Onofre (2018b, p. 1-13).

ANEXO D - PARTITURA DO VIOLONCELO SOLO DA 2ª VERSÃO INACABADA  
DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

Marcílio Onofre

**Espelhos das (In)Tolerâncias I**

for violoncello (solist) and six cellos  
(2017/2018)

Para Rodolpho Borges

Violoncello (solist)

**♩ = 48**

*molto espress.*

s.V.

∨ M.V. s.V. M.V.

*ff pp sub. ff pp sub. ff pp sub. f pp sub.*

*ff pp sub. fff pp pp*

**♩ = 72**

ord.

s.P.

*pppp mf*

poco rall. . . . .  
ord.

*p ff ppp subito*

**a tempo**

m.s.P.

(tonios)

*ff ppp f' sonoro*

(cont.) ANEXO D - PARTITURA DO VIOLONCELO SOLO DA 2ª VERSÃO  
 INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

Espejos das (In)Tolerâncias I

Violoncello (solist)

2

Respirando

$\text{♩} = 72$

(20) **A**

ord. → sul pont.

*f pp sub. < f f pp*

(29)

*f p f*

(31)

*p mf f pp subito f sub. p sub.*

sul pont. III

(37)

*mf mf f mf sfz*

pizz.

**B**

(43)

*sfz sfz f sempre*

legno battuto sul tasto sul pont.

(48)

*sfz sfz sfz sfz f*

*f* possibile

(57)

*f*

legno jett. 1/2 crine + 1/2 legno simile

(cont.) ANEXO D - PARTITURA DO VIOLONCELO SOLO DA 2ª VERSÃO  
INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

Espelhos das (In)Tolerâncias I

Violoncello (solist)

3

61 *pp* *f* *p* pos. normal

65 *sfz pp sub.* e.s.p.

67 *sfz pp sub.* *sfz pp sub.* e.s.T. (0) *mf*

70 *pp*

74 *f subito* *f* *pp subito* *f sub.* *p sub.* sul pont. (III)

81 *f* *pp*

Fonte: Onofre (2017/2018<sup>a</sup>, p. 1-3).



(cont.) ANEXO E - PARTITURA COMPLETA DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

The musical score is for six violins (Vc. 1-6) and a soloist (Vc. (solist)). It begins with a double bar line and a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ . The score is divided into three measures. The first measure contains a **♩** symbol and a circled 'B'. The second measure starts with a **♩** symbol and a circled 'B'. The third measure is marked with a circled 'B' and a circled '8'. The score includes various dynamics such as *pppp*, *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, and *ppp rubato*. Performance instructions include *s.P. (sul pont.)*, *simile*, *poco rall.*, and *rit.*. The soloist part features a *sul pont.* section with fingerings III and IV, and a *rit.* section with fingerings III, II, and I. The violin parts include fingerings III, II, and I, and some have *rit.* markings. The score is written in a complex, multi-measure format with various articulations and dynamics.



(cont.) ANEXO E - PARTITURA COMPLETA DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

This musical score page features seven staves. The top three staves are for Violins 1, 2, and 3 (Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3). The fourth staff is for the Violoncello Solo (Vc. SOLO). The bottom three staves are for Violins 4, 5, and 6 (Vl. 4, Vl. 5, Vl. 6). The score is in 3/8 time and begins at measure 23. It includes various musical notations such as dynamics (pp, f, p, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'sul pont. (s.P.)' and 'sul pont.'. The Vc. SOLO part has a complex melodic line with dynamic markings and a 'sul pont.' instruction. The string parts (Vc. 1-3 and Vl. 4-6) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score concludes with a final measure marked with a circled '3' and a '3/8' time signature.

## (cont.) ANEXO E - PARTITURA COMPLETA DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

31 3 2 4 3

Vc.1 *mf* *p* *pp sempre* *f p subito*

Vc.2 *mf* *p* *pp sempre* *f p subito*

Vc.3 *mf* *p* *pp sempre* *f p subito* *f p subito*

Vc. SOLO *p* *mf* *f* *pp subito* *f subito* *p subito* *mf* *f*

Vc.4 *p* *mf* *f* *pp sempre* *f p subito* *f p subito* *f*

Vc.5 *p* *mf* *f* *pp sempre* *f p subito* *f*

Vc.6 *p* *mf* *f* *pp sempre* *f p subito* *f*

*sul pont. III*



(cont.) ANEXO E - PARTITURA COMPLETA DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

4 (49)

Espejos das (In)Tolerâncias I

The musical score is for the piece "Espejos das (In)Tolerâncias I" and features seven violas. The parts are labeled Vc.1, Vc.2, Vc.3, Vc. SOLO, Vc.4, Vc.5, and Vc.6. The score is written in bass clef with a 2/4 time signature. It includes various performance instructions such as "legno battuto sul tasto", "pizz.", "arco", "sul pont.", and "sul tasto". Dynamic markings include "pp", "pp sempre", "ff", "f", "mp", "f possibile", "sffz", "ppp", "mf", and "mfz". The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing first, second, and third endings. The page number "4" and a circled "49" are in the top left corner.

## (cont.) ANEXO E - PARTITURA COMPLETA DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

57

The musical score consists of seven staves, labeled Vc.1 through Vc.6 and Vc.SOLO. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Vc.1:** Starts with a circled measure number 57. Includes instructions like "legno tratto" and "simile".
- Vc.2:** Includes a trill instruction "trill" and dynamic marking "pp".
- Vc.3:** Includes "pizz." and "(2 fingers)" with a dotted line indicating a specific fingering.
- Vc.SOLO:** Features "legno jett.", "1/3 crine + 1/2 legno", and "simile" instructions. It has a prominent melodic line with dynamic markings "pp", "f", and "p".
- Vc.4:** Includes "legno tratto" and "simile" instructions.
- Vc.5:** Includes "simile" instructions.
- Vc.6:** Includes "simile" instructions and a trill instruction "trill".

Dynamic markings throughout the score include *pp*, *mf*, *f*, and *p*. Performance techniques such as *pizz.* (pizzicato), *legno tratto* (woodwind-like playing), and *pos. normal* (normal position) are indicated.

(cont.) ANEXO E - PARTITURA COMPLETA DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

**C**

5 16 3 8 5 3 16

Vc.1  
II sempre  
con sord. (wood)  
sul tasto +  
*pp* sempre

Vc.2  
III sempre  
con sord. (wood)  
sul tasto +  
*pp* sempre

Vc.3  
III sempre  
con sord. (wood)  
sul tasto +  
*pp* sempre

Vc.SOLO  
c.a.p.  
*sfz pp* sub.  
II sempre  
con sord. (wood)  
sul tasto +  
*pp* sempre

Vc.4  
II sempre  
con sord. (wood)  
sul tasto +  
*pp* sempre

Vc.5  
III sempre  
con sord. (wood)  
sul tasto +  
*pp* sempre

Vc.6  
III sempre  
con sord. (wood)  
sul tasto +  
*pp* sempre

(cont.) ANEXO E - PARTITURA COMPLETA DA 2ª VERSÃO INACABADA DA PEÇA ESPELHOS DAS (IN)TOLERÂNCIAS

The image displays a page of a musical score for six violas (Vc.1-Vc.6) and a solo viola (Vc. SOLO). The score is written in bass clef with a 3/8 II time signature. Measure 70 is circled, and measure 16 is indicated by a '16' above the staff. The music consists of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo), with a *f subito* (sudden forte) marking in the solo part. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and hairpins. The Vc. SOLO part features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Vc.1-Vc.6 parts are more rhythmic and repetitive, often playing in unison or octaves.

