

VOL I

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

 EDITORA
ARTEMIS
2020

VOL I

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira

Editora Executiva:

Viviane Carvalho Mocellin

Organizador:

Javier Albornoz

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Lívia do Carmo, Universidade Federal de Goiás

Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol I [recurso eletrônico] /
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-14-9

DOI: 10.37572/EdArt_149100920

1. Música – América Latina – História e crítica. 2. Música e
sociedade. 3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

The E-book “Estudos Latino-Americanos sobre Música” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach.

The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

This series of articles presents the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives. The articles are organized into two volumes, integrating theory and practice, and encompassing a wide range of topics without losing sight of specificity.

Volume I focuses on the impact of music on society and includes studies on the complex history of music throughout Latin America and beyond, as well as the fascinating genre of electroacoustic music.

Volume II provides thought-provoking studies that focus on the performance of music and the various techniques involved in its creation, along with new ideas in the fields of music education and music therapy.

As a composer and educator, it is always at the forefront of my goals to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

O E-book “**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Esta série de artigos apresenta ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas. Os artigos estão organizados em dois volumes, integrando teoria e prática, abrangendo uma ampla gama de tópicos, sem perder de vista a especificidade.

O Volume I enfoca o impacto da música na sociedade e inclui estudos sobre a complexa história da música na América Latina, bem como o fascinante gênero da música eletroacústica.

O Volume II contém estudos instigantes focados na performance e nas várias técnicas envolvidas em sua criação, juntamente com novas idéias nos campos da educação musical e da musicoterapia.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas pelos meus estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Antonio Albornoz

SUMÁRIO

MÚSICA ELETROACÚSTICA

CAPÍTULO 1 1

REVOLT AND AMBIVALENCE: MUSIC, TORTURE AND ABSURDITY IN THE DIGITAL ORATORIO THE REFRIGERATOR

[Paulo C. Chagas](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009201

CAPÍTULO 2 20

AUDIO VOX: CATÁLOGO E GUIA DE ESCUTA DA MÚSICA ELETROVOCAL BRASILEIRA DE 1988 A 2018

[Doriana Mendes](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009202

MÚSICA E SOCIEDADE

CAPÍTULO 3 29

À FLOR DA PELE: PULSAÇÕES DO DESEJO FEMININO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1970'

[Adalberto Paranhos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009203

CAPÍTULO 4 46

“FAZER DAS PEDRAS QUE ATIRAM EM MIM O MEU CASTELO” – UMA ATITUDE MUSICAL DE FERNANDA AOKI NAVARRO AO MACHISMO DOMINANTE.

[Tânia Mello Neiva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009204

CAPÍTULO 5 54

SMARTPHONES E ESCUTA MUSICAL: COMPANHIA QUE CONDUZ À SOLIDÃO

[Otávio Luis Silva Santos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009205

CAPÍTULO 6 62

ALGAZARRA ENTRE AMIGOS

[Cleida Lourenço da Silva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009206

MUSICOLOGIA

CAPÍTULO 7 69

ALMEIDA PRADO: UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE TEXTURA E TIMBRE EM TRABALHOS NA UNICAMP

[Maria Lúcia Pascoal](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009207

CAPÍTULO 8	78
CONSIDERAÇÕES SOBRE GOSTO EM A ARTE DO ACOMPANHAMENTO (1756/7), DE FRANCESCO GEMINIANI (1687 – 1762)	
Marcus Held	
DOI 10.37572/EdArt_1491009208	
CAPÍTULO 9	88
A TRAJETÓRIA DA VIOLA E SEU REPERTÓRIO NA RELAÇÃO COM A VOZ ATÉ O PERÍODO CLÁSSICO	
Cindy Folly Faria	
DOI 10.37572/EdArt_1491009209	
CAPÍTULO 10	95
O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: TRAJETÓRIAS E MÚSICOS PIONEIROS NO ATLÂNTICO SUL	
Marília Giller	
DOI 10.37572/EdArt_14910092010	
 ETNOMUSICOLOGIA	
CAPÍTULO 11	109
ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU. TENSIONES DISCURSIVAS Y ESTÉTICA MENOR EN TORNO A LA CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.	
Juan Diego Parra Valencia	
DOI 10.37572/EdArt_14910092011	
CAPÍTULO 12	122
A MÚSICA EM CAXIAS: UM PROLÍFICO CENTRO MUSICAL NO SERTÃO MARANHENSE	
Daniel Lemos Cerqueira	
DOI 10.37572/EdArt_14910092012	
CAPÍTULO 13	140
O RITMO ALÉM DA REGRA: O CONCEITO DE TIME LINE E RÍTMICA ADITIVA EM GRAMANI	
Bianca Thomaz Ribeiro	
Luiz Henrique Fiaminghi	
DOI 10.37572/EdArt_14910092013	
CAPÍTULO 14	151
ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ	
Jefferson José Oliveira Chagas de Souza	
Natália Fernandes da Paixão	
DOI 10.37572/EdArt_14910092014	
CAPÍTULO 15	160
BANDA DE MÚSICA E IDENTIDADE CULTURAL	
Fernando Vieira da Cruz	
DOI 10.37572/EdArt_14910092015	
SOBRE O ORGANIZADOR	172
ÍNDICE REMISSIVO	173

A TRAJETÓRIA DA VIOLA E SEU REPERTÓRIO NA RELAÇÃO COM A VOZ ATÉ O PERÍODO CLÁSSICO

Data de submissão: 31/07/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Cindy Folly Faria

UNESP, Instituto de Artes

São Paulo – SP

<http://lattes.cnpq.br/3244075589957444>

RESUMO: A voz sempre teve uma relação muito próxima com os instrumentos, e foi frequentemente considerada como modelo para interpretação para instrumentistas, também na escrita e construção. Sob a perspectiva da relação com a voz, esse trabalho pretende investigar o caminho da viola pela história desde sua criação, em torno de 1530, quando ela teve um momento de destaque especialmente na escrita a cinco partes com duas violas, passando pelo período barroco até o clássico, quando a escrita da maioria dos compositores passou a valorizar os extremos grave do baixo contínuo e agudo nas melodias, deixando de explorar as capacidades de contraponto da voz média, compondo partes simples, descuidadas e com pouca dificuldade técnica, fazendo com que compositores como H. Berlioz lamentassem posteriormente esse tratamento da viola “como uma coisa de pouca importância na música”, como disse J. J. Quantz. Entretanto, vários

grandes compositores do barroco e clássico como J. S. Bach, G. Ph. Telemann e W. A. Mozart deram voz à viola e a exploraram em papel de protagonismo em obras importantes do repertório solo, de câmara e de orquestra.

PALAVRAS-CHAVE: Viola; Voz como modelo; Repertório da viola

THE PATH OF THE VIOLA AND ITS REPERTOIRE IN RELATIONSHIP WITH VOICE UNTIL THE CLASSIC PERIOD

ABSTRACT: The voice has always had a very close relationship with the instruments, and was often regarded as a model of interpretation for instrumentalists, also in writing and construction. From the perspective of the relationship with the voice, this work intends to investigate the viola's path through history since its creation, around 1530, when it had a moment of prominence especially in five-part writing with two violas, going through the baroque until the classical period, when the writing of most composers started to value the extremes of the continuous bass and treble in the melodies, and didn't explore the counterpoint capabilities of the middle voice, composing simple, careless parts with little technical difficulty, making composers like H. Berlioz later regret this treatment of the

viola “as something of little importance in music”, as J. J. Quantz said. However, several great composers of the Baroque and Classical, such as J. S. Bach, G. Ph. Telemann and W. A. Mozart gave voice to the viola and explored it as a protagonist in important works in solo, chamber and orchestra repertoire.

KEYWORDS: Viola; Voice as model; Viola repertoire

1 . INTRODUÇÃO

No decorrer do século XVI, especialmente na primeira metade, o canto desempenha o papel principal na prática musical, e é modelo não somente de interpretação, mas de tessitura para os instrumentos. A região mais utilizada da voz é aquela natural (média), mas sem excluir os avanços em direção aos extremos agudos e graves da tessitura. Na escola franco-flamenga, por exemplo, que, ao lado da italiana, domina a prática musical neste período, o *cantus firmus*, ou voz geradora temática principal é quase sempre confiada ao registro do tenor (LAINÉ, 2010, p. 10), pois às outras vozes está reservado o papel de *ambiance* e sustentação polifônica para esta linha. Essa prática foi determinante para o gosto pela tessitura mediana, ainda que, para poder se mover com relativa tranquilidade, as outras linhas melódicas tivessem que se afastar do tenor através de expansões na tessitura. A principal atuação dos instrumentos era a de dar apoio às partes vocais, misturando-se a elas por meio de dobramentos, ou, posteriormente, substituindo-as. Por isso, naturalmente, a viola desempenharia um papel importante, de instrumento que se encaixava bem nesse contexto, com sua voz média mais valorizada que a voz aguda do violino. Nesse momento, uma polifonia a cinco partes se desenvolveu, onde eram reservadas duas partes para voz instrumental média, geralmente duas violas:

(...) em primeiro lugar, um dos principais papéis dos instrumentos é então o de sustentar as partes vocais. Sob essa ótica, estas correspondem pouco em geral à tessitura do violino, entendendo-se que a necessidade numérica de violas era muito grande, até porque com uma polifonia frequentemente concebida a cinco partes, as vozes médias eram majoritárias. (LAINÉ, 2010, p. 10).

Em Mântua e, a partir de 1613, em Veneza, Monteverdi daria à *viola da braccio*, em oposição à *viola da gamba*, uma importância capital na feitura das linhas instrumentais médias em suas óperas e madrigais concertantes (estes, a partir do *Libro VIII*, de 1638), muitas vezes recorrendo a efeitos como o *stille concitato* (notas curtas repercutidas) para demonstrar a agitação das emoções que permeavam as personagens e que se encontravam implícitas ou explícitas no texto dramático.

2 . A ESCRITA A CINCO VOZES COM DUAS VIOLAS NO RENASCIMENTO

A viola, portanto, teve seu momento de destaque, antes de perder sua posição em virtude do favorecimento das vozes extremas a partir da invenção do baixo contínuo e do posterior desenvolvimento do trio sonata durante o período barroco, especialmente a partir do final do século XVII. Vozes e instrumentos solistas agudos (um par deles, no caso do trio sonata) passaram a contrapor-se à linha grave fundamental do contínuo, frequentemente sem nenhuma linha preenchendo o espaço médio da tessitura. Mas isso se deu gradativamente, e no decorrer desta mudança nos padrões estéticos, a viola ainda teve um papel relativamente consistente até em torno de 1650. Isso se deu porque diversos compositores a utilizaram nas formações a quatro ou cinco vozes, e, neste último caso, eram utilizadas duas violas de diferentes tamanhos, uma menor, a viola contralto, e outra grande, a viola tenor, correspondentes às respectivas regiões de voz, quando a transição do gosto pela voz mediana para a voz aguda se intensificava. Na França, eram utilizadas três violas de diferentes tamanhos, e lá chamadas de *haute-contre*, com a caixa de ressonância em torno de 38 cm de comprimento, *taille*, em torno de 45 cm, e *quintte*, esta última em torno de 52 cm, tão grande que tinha que ser tocada pendurada no pescoço com uma correia (LAINÉ, 2010, p. 32).

Este fenômeno se deu de forma heterogênea pelas diferentes regiões da Europa. Na música instrumental da Itália do século XVII, em Veneza, vários compositores dão igual importância às partes na escrita a cinco vozes, e as duas violas, contralto e tenor, participam ativamente do contraponto, como por exemplo, na *Sonata à 5 La Fugazza*, de Giovanni Legrenzi (1626-1690), as *Sonate a Due, Tre et Quattro*, de Marco Antonio Ferro, e os dois *Balletti*, de Biago Marini. Já no final do século XVII e o início do século XVIII, o trio sonata se torna extremamente popular, e as primeiras composições de Arcangelo Corelli nesta forma musical, para dois violinos e baixo, são tomadas como modelo pela geração seguinte, assim como o concerto grosso a quatro vozes, com a orquestra polarizada sobre o contraste agudo e grave em detrimento das vozes intermediárias. Entretanto, alguns compositores como Tomaso Albinoni, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli e Francesco Durante ainda escrevem esporadicamente a cinco vozes (LAINÉ, 2010, pp. 27 – 31).

Hellmuth Christian Wolff apresenta um importante panorama da ópera veneziana na segunda metade do século XVII, onde a viola era tida com muito maior consideração que nos anos que se seguiriam. Também se usava com frequência na orquestra da ópera, nesta escrita comum a cinco vozes, duas partes de viola. Wolff diz:

Na ópera barroca, era preferencial usar a viola para propósitos especiais; dessa forma Antonio Draghi escreveu duas violas concertantes para o Ritornello de sua ópera *Creso* (Vienna 1678 III, 19) e também um quinteto de violas completo para o acompanhamento de uma ária na mesma ópera (II, 14). Duas violas concertantes tiveram popularidade particular nas Árias-Lamento da ópera Veneziana, por exemplo, em *Il Candaule* (1679) de Pietro Andrea Ziani, ou em *Onorio in Roma* (1692) por Carlo Francesco Pollaroli. (MENUHIN, PRIMROSE, 1976, p. 171).

Em outros países europeus, a presença majoritária das vozes médias durante o século XVII também foi relativamente freqüente. Na França, como já dito, eram usadas três violas de diferentes tamanhos, também na escrita a cinco, por compositores como Marc-Antoine Charpentier e na importante orquestra *Vinte e quatro Violinos do Rei*, dirigida por Jean-Baptiste Lully. Também na Inglaterra utilizou-se esse modelo até a metade do século XVII, quando uma das funções dos grupos de cordas era de acompanhar as danças. Apenas no final desse século é que Henry Purcell deu à viola partes mais ativas, mas na já fixada formação da orquestra a quatro vozes. Na Alemanha, Dietrich Becker e Johann Rosenmüller compõem a cinco, enquanto Philipp Friederich Buchner e Daniel Speer colocam a viola em posição de maior proeminência, como nas duas sonatas para duas violas e baixo contínuo, de Speer. Em Hamburgo, no fim do século XVIII, Reinhard Keiser compõe para a ópera, e usa a viola como instrumento concertante, seja como solo de naípe, solo de estante ou solo de viola concertante, assim como na ópera veneziana. E na Áustria, Heinrich Schmelzer, Antonio Bertali e Heinrich Biber também destacam a viola em suas composições (LAINÉ, 2010, pp. 32 - 40).

Em seguida, durante a maior parte do século XVIII, veio o momento no qual quase não se detecta o mesmo interesse musical para a viola nas composições, nem mesmo às partes de acompanhamento. Hector Berlioz documenta, já no período romântico, o tratamento a ela dado pelos compositores do passado:

Entretanto, ela foi negligenciada por muito tempo – ou usada, insensivelmente, ou sem eficácia, para dobrar os baixos uma oitava acima. O tratamento injusto deste nobre instrumento se deu por várias causas. Em primeiro lugar, os mestres do século XVIII, raramente escrevendo de fato a quatro vozes, geralmente não sabiam o que fazer com a viola. Quando eles não podiam dar-lhe algumas poucas notas para preencher a harmonia, eles não hesitavam em escrever o odioso *col basso* – com frequência tão descuidadamente que as oitavas resultantes entravam em conflito ou com a harmonia, ou com a melodia, ou com ambos. (1991, p.60).

Como consequência, os músicos se recusavam a tocar viola, como foi o caso de Thomas Duschene, considerado o violinista mais fraco na orquestra *Vinte e quatro violinos do rei*, na França do século XVIII (LAINÉ, 2010, p. 34). Quantz testemunhou: “Vemos comumente a viola como uma coisa de pouca importância na música. Aparentemente, a causa é o fato de que muitas vezes ela é tratada por pessoas que não são mais que mediocrementemente avançadas na música, ou que não tem talento suficiente para se destacar no violino...” (QUANTZ, 1752, p. 211). Obviamente toda essa sucessão de acontecimentos influenciou tudo o que envolveu a viola durante a sua história, fazendo com que ainda hoje a viola não tenha a mesma tradição que os outros instrumentos de seu naípe.

Entretanto, neste período houve exceções protagonizadas por grandes compositores que avançaram na exploração do potencial da viola e lhe ofereceram o papel principal. É importante lembrar que neste momento, tanto para esses

grandes compositores quanto para seu meio musical, o canto segue como modelo de interpretação, e a retórica como disciplina conhecida e aplicada à música na maneira de concebê-la e pronunciá-la como discurso.

3 . A VIOLA NO BARROCO DE BACH E TELEMANN

J. S. Bach, violista, grande apreciador do instrumento, e ainda profundo conhecedor da retórica musical (HARNONCOURT, 1988, p. 171), com sua genialidade artística e sempre consciente do seu contexto, no *VI Concerto de Brandenburgo* deu a duas violas solistas – instrumento de sua preferência enquanto instrumentista – a tarefa de representar a prevalência da família das *violas da braccio* sobre a das violas da gamba (HARNONCOURT, 1993, pp. 190 a 192).

A *gamba* era pertencente à prática aristocrática, e Bach colocou exatamente duas gambas como instrumentos de acompanhamento, talvez simbolizando uma inversão proposital de papéis, ao determinar que o que poderia ser considerado inferior por uma elite estabelecida social e artisticamente pode, perfeitamente, exercer posição de destaque em relação ao que é considerado superior. Interessante observar também que esta é a obra que fecha o ciclo dos concertos brandenbúrgueses. Nela, Bach concentra a tessitura na região médio-grave, com as duas violas solistas, um violoncelo que frequentemente dialoga com elas, duas violas da gamba, um contrabaixo e cravo. O primeiro movimento é construído em um cânone de apenas uma colcheia de diferença, o que dá a ideia de disputa entre os solistas, como se estivessem brigando pelo estabelecimento do tempo, e como se estivessem deixando claro que a obra representa uma competição. Já no último movimento, as duas violas se estabelecem juntas, com o tema em uníssono no início e no fim, enquanto o segundo movimento é um diálogo meditativo e lírico.

No *III Concerto de Brandenburgo*, Bach também dá à viola um tratamento de destaque ao distribuir de forma equilibrada a polifonia entre os três grupos das cordas, violinos, violas e violoncelos, por sua vez divididos em três partes diferentes. Outra importante contribuição de Bach para as violas foi o tratamento solista a ela dado em partes de algumas de suas Cantatas, como nas de número 5, 16, 18, 199 e 213, nas quais mescla as qualidades líricas de declamação da viola às da voz.

Outro compositor que foi uma exceção na parte final do período barroco foi Georg Philip Telemann, que assim como Bach valorizou características vocais da viola, como a tessitura médio-grave, que perpassa o registro natural das vozes masculina e feminina, e suas qualidades tímbrico-expressivas na construção das melodias, especialmente nos movimentos lentos. É Telemann o autor do verdadeiro primeiro concerto solista para viola e orquestra, (Concerto em sol maior). Compôs também um concerto para duas violas e alguns trios sonatas, os *Scherzi Melodici*, com violino, viola e baixo contínuo.

4 . A VIOLA, MOZART E O PERÍODO CLÁSSICO

Ao aproximar-se a prática instrumental com a vocal, a música com o discurso, e ainda a viola com o canto, não se poderia deixar de lado a contribuição de Wolfgang Amadeus Mozart, ele mesmo violista e apreciador da viola como um de seus instrumentos favoritos, juntamente com o piano e a clarineta. É de sua autoria a importantíssima *Sinfonia Concertante para violino, viola e orquestra K. 364*. Como descreveu Harnoncourt (1988, p. 173), “[...] para ele, [Mozart] o importante é sempre o drama, o diálogo, a palavra isolada, o conflito e sua resolução [...]. Paradoxalmente, isto não se aplica no seu caso somente à ópera, mas também à música instrumental, que é sempre dramática.” Assim, Mozart aplica este seu modelo de escrita eloquente vocal-instrumental de forma particular na *Sinfonia Concertante*, numa escrita extremamente expressiva, ora amável, ora dolorosa, mas sempre relacionada ao drama. O musicólogo Dominique Patier propõe uma possível comparação do segundo movimento (*Andante*) com a seção *Domine Deus*, do *Glória*, na grande *Missa em Dó menor K. 427*, pois possuem a mesma estrutura, mesma alternância de solistas e mesmo perfil de condução melódica (LAINÉ, 2010, pp. 64 e 65). À viola e ao violino é dado intercaladamente o mesmo tratamento, e na orquestra, Mozart escreve frequentemente duas partes de viola. E usando esse tipo de escrita que valoriza a viola, Mozart ainda deixou para o acervo camerístico seis importantes quintetos de cordas, composições que consolidaram a formação do tradicional quarteto de cordas com uma viola acrescida ao grupo.

Mozart reúne seus três instrumentos preferidos no trio *Kegelstatt K. 498* para viola, clarineta e piano, numa combinação que lança a amálgama tímbrica utilizada posteriormente por vários outros compositores. Mozart valoriza os timbres doces da viola e da clarineta, que emprestam seu caráter intimista à obra.

Alguns outros compositores também foram importantes para dar oportunidade à viola de mostrar sua capacidade discursiva no período clássico, escondida na maior parte do tempo nos seus tão comuns momentos de acompanhamento. Os irmãos violistas, Carl e Anton Stamitz deixaram um importante corpo de obras solistas para a viola, dos quais se destaca o *Concerto em ré maior para viola e orquestra* de Carl Stamitz, como uma peça do repertório clássico por excelência, juntamente com outro *Concerto em ré maior*, de Franz Anton Hoffmeister, este, compositor de dois concertos solistas para viola. Alessandro Rolla, primeira personalidade emblemática da viola, compôs proficuamente para esse instrumento em várias formações, dentre elas quinze concertos para viola e orquestra e treze peças para viola solo. Seu *Divertimento para viola em fá maior* demonstra sua aproximação a características de expressividade vocal virtuosísticas do bel canto (LAINÉ, 2010, p. 74).

REFERÊNCIAS

BERLIOZ, H. **Treatise on Instrumentation**. Ed. e anotado por R. Strauss. Trad. Theodore Front. New York: Dover, 1991.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons** – Caminhos para Uma Nova Compreensão Musical. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LAINÉ, FRÉDÉRIC. **L'Alto**. Anne Fuzeau Productions: Bressuire, 2010.

MENUHIN, Yehudi; PRIMROSE, William. **Violin and Viola**. New York: Schirmer Books, 1976.

MONTEVERDI, Claudio. **Madrigals, Book VIII: Madrigali Guerrieti et Amorosi**. Ed. Stanley Appelbaum. New York: Dover, 1991.

QUANTZ, Johann Joachim. **Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique**. Trad. Francesa. Berlin: Chretien Frederic Voss, 1752.

SOBRE O ORGANIZADOR

Having marveled at the music of great film composers, **Javier Albornoz** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on.

Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016.

In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets.

Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Absurdity 1, 2, 3, 4, 5, 15, 16, 17, 18
Alabê 150, 151, 155, 156
Algazarra Coral 62, 63, 67
Almeida Prado 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76
América Latina 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106
Análise 20, 23, 32, 41, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 134, 145, 149, 150, 152, 157
Audiovisual composition 1, 6

B

Baixo-Contínuo 77, 83
Banda de Música 136, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 170
Brasil 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 44, 52, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 122, 124, 125, 130, 131, 134, 136, 137, 138, 144, 150, 159, 161, 165, 167, 169, 170
Brasil: anos 1970 29
Bruno Mantovani 46, 47, 49, 53

C

Camus 1, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 19
Candomblé 144, 150, 151, 152, 153, 154, 158
Canto coral 62, 63, 64, 65, 67, 68
Catálogo de obras 20
Caxias 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Chucu-Chucu 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120
Cumbia 108, 109, 110, 115, 117, 118, 119, 120

D

Digital oratorio 1, 2, 9, 13, 16, 18
Ditadura militar 1, 29, 31, 36, 43
Documentos musicais 121, 133, 134, 135

E

Eletroacústica mista para voz e eletrônica 20, 23
Erotização das relações de gênero 29, 31
Escuta 20, 22, 23, 25, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 163

F

Feminismo 30, 46, 50, 52, 125

Fernanda Aoki Navarro 46, 47, 49, 52

Folclor 108, 110

Francesco Geminiani 77, 79, 86, 89

G

Gosto 35, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 97

Gramani 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Guia de escuta 20, 23, 25

I

Identidade Cultural 159

Inclusão Social 62, 63, 64

Intermedia 1, 5, 6, 11, 12, 14, 18

J

Jazz 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 133, 170

Jazz band 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105

L

Liturgia 126, 150

M

Maranhão 121, 122, 123, 126, 128, 134, 135, 136, 137, 138

Mídias portáteis 54, 55, 56, 58, 59, 60

Mulheres e políticas do corpo 29

Música 1, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170

Música brasileira 20, 23, 24, 64, 68, 69, 102, 125, 126, 143, 161

Música brasileira contemporânea 20, 23, 24

Música colombiana 108

Música eletrovocal 20, 23, 26, 27, 28

Música popular 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 43, 44, 94, 95, 106, 108, 117, 118, 140, 141, 170

Música popular brasileira 29, 30, 32, 34, 40, 43, 106, 140, 170

Música pós-tonal 69, 70, 75

Musicologia Feminista 46

Musicologia histórica 121, 125, 136

O

Ostinato 71, 72, 73, 139, 143, 144, 145

R

Repertório da viola 87

Rítmica Aditiva 139, 141

S

Sarcasmo 46, 50, 52

Sisyphus 1, 15, 16, 17, 18

Smartphones 54, 55, 58, 59

Solidão 54, 58, 59

T

Tecnologia 1, 21, 23, 27, 44, 54, 58, 136

Teoria 30, 42, 69, 70, 71, 76, 125, 134, 141, 149

Time line 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148

Torture 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18

Transatlântico 94, 95, 98, 105

Transformações Sociais 159, 164

Tratadística 77

V

Viola 2, 12, 22, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 128

Voz como modelo 87



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**