



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**CANTORIA, PARA VIOLA SERTANEJA E  
ORQUESTRA DE CORDAS: DESENVOLVIMENTO DE  
PROCESSOS COMPOSIÇÃO REFERENCIADOS NA  
CANTORIA DE VIOLA**

**José Nilson Lopes**

**João Pessoa – PB  
2011**

**JOSÉ NILSON LOPES**

**CANTORIA, PARA VIOLA SERTANEJA E  
ORQUESTRA DE CORDAS: DESENVOLVIMENTO DE  
PROCESSOS COMPOSIÇÃO REFERENCIADOS NA  
CANTORIA DE VIOLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (Mestrado), Área de Concentração em Processos e Teorias Compositivas, em cumprimento aos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eli-Eri Luiz de Moura

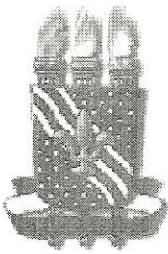
**João Pessoa-PB  
2011**

L864c Lopes, José Nilson, 1965-

Cantoria, para viola sertaneja e orquestra de cordas:  
desenvolvimento de processos compostionais referenciados  
na cantoria de viola / José Nilson Lopes. - João Pessoa, 2011.  
192f. : il.

Orientador: Eli-Eri Luiz de Moura  
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Música. 2. Processo compostional. 3. Cantoria de  
viola. 4. Viola sertaneja. 5. Orquestra de Cordas.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

Título da Dissertação: “Cantoria, para Viola Sertaneja e Orquestra de Cordas: Desenvolvimento de Processos Compositais referenciados na Cantoria de Viola”

Mestrando: José Nilson Lopes

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

*Eli-Eri Luiz de Moura*  
Prof. Dr. Eli-Eri Luiz de Moura  
Orientador/UFPB

*José Orlando Alves*  
Prof. Dr. José Orlando Alves  
Membro/UFPB

*Nelson Cavalcanti de Almeida*  
Prof. Dr. Nelson Cavalcanti de Almeida  
Membro/UFPE

João Pessoa, 26 de janeiro de 2011.

Aos meus pais,  
Maria de Lourdes Lopes e  
José Batista Beneciano Lopes  
*(in memoriam).*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador professor Dr. Eli-Eri Moura, pela paciência, dedicação e pelos valiosos ensinamentos.

À minha esposa, Cláudia, e a meus filhos, Pedro Vitor e Paulo Henrique, pelo amor e apoio.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, que contribuíram para a minha formação.

À secretária Izilda de Fátima da Rocha Carvalho, pela colaboração.

A Nenéu Liberalquino, regente titular da Banda Sinfônica Cidade do Recife, e à Sra. Anaide da Paz, diretora do Centro de Educação Musical de Olinda, pela compreensão.

Ao professor Joel de Alcântara, pela cuidadosa revisão do manuscrito.

Aos violeiros Adelmo Arcos e Cláudio Moura, pela revisão na parte da Viola Sertaneja.

Ao professor Dr. Wilson Guerreiro Pinheiro, pela acurada revisão final da dissertação.

“A Cantoria Nordestina [...] vive por causa da comunicação. Provavelmente, a sua especificidade se caracteriza por um tipo de atuação que é resultado do papel funcional que desempenha a música como suporte de uma linguagem poética viva e também funcional. É uma linguagem com formas diversas sustentadas por uma música de limites estruturais restritos que, ao mesmo tempo, se enriquece pelas improvisações de sua repetição oral.” (RAMALHO, 2000, p. 20).

## **RESUMO**

Este trabalho se refere aos princípios e técnicas compostionais empregados na peça **Cantoria**, para Viola Sertaneja de 10 cordas e Orquestra de Cordas, composta de três movimentos, com duração total aproximada de 14min. A obra utiliza uma linguagem compostional desenvolvida a partir de elementos estilísticos, melódicos e rítmicos da Cantoria de Viola Nordestina. No discurso musical dos dois primeiros movimentos, a viola sertaneja e a orquestra de cordas são tratadas como *dramatis personae* distintas que interagem mutuamente de diversas formas simulando determinados efeitos acústicos através de recursos de orquestração. No terceiro movimento, elas se contrapõem baseadas no princípio da disputa contida no “Desafio” (modalidade da Cantoria de Viola).

**Palavras-Chaves:** Processo Compositinal. Cantoria de Viola. Viola Sertaneja. Orquestra de Cordas.

## **ABSTRACT**

This work deals with the principles and compositional techniques employed in **Cantoria**, for ten-string *Viola Sertaneja* and String Orchestra, composed of three movements, with approximate duration of 14 minutes. The work uses a compositional language developed from stylistic, melodic and rhythmic elements from *Cantoria de Viola Nordestina*. In the musical discourse of the first two movements, the *viola sertaneja* and the string orchestra are treated as distinct *dramatis personae* that interact with each other in several ways simulating certain acoustic effects through orchestration. In the third movement, they interplay according to the principle contained in the *Desafio* (kind of *Cantoria de Viola*).

**Keywords:** Compositional Process. *Cantoria de Viola*. *Viola Sertaneja*. String Orchestra.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.1</b> Forma do primeiro movimento (o esquema de rimas da Sextilha é repetido três vezes; cada seção corresponde a um verso, e cada esquema de rimas, a uma estrofe) .....	19
<b>Figura 1.2</b> Forma do segundo movimento (o esquema de rimas da Décima é duplicado, e cada seção corresponde a um verso, e cada esquema de rimas, a uma estrofe) .....	20
<b>Figura 1.3</b> Forma do terceiro movimento (esquema de rimas do Mourão acrescido de uma pequena seção chamada A1').....	21
<b>Figura 1.4</b> Proporções do primeiro movimento (múltiplos de 7). Duração total de 6min18s .....	21
<b>Figura 1.5</b> Proporções do segundo movimento. Duração total de 5min .....	23
<b>Figura 1.6</b> Proporções do terceiro movimento (múltiplos de 7). Duração total de 2min34s .....	23
<b>Figura 1.7</b> Melodia de uma Sextilha (transcrição nossa da faixa 1 do CD 3. <sup>a</sup> Noite dos Campeões da Viola em Brejinho – PE).....	24
<b>Figura 1.8</b> Melodia de um Mote em Decassílabos. (SOUZA, 2005, p. 145-148) .....	24
<b>Figura 1.9</b> Escala derivada das melodias da Sextilha e do Mote em Decassílabos.....	25
<b>Figura 1.10</b> Afinação da viola sertaneja.....	26
<b>Figura 1.11</b> Registro fixo considerando apenas as notas mais graves da afinação da viola.....	26
<b>Figura 1.12</b> Exemplo da interdependência do ritmo a partir da ideia de simulação de um efeito de <i>eco</i> (exceto do segundo movimento) .....	27
<b>Figura 1.13</b> Ritmo da melodia da Sextilha.....	28
<b>Figura 1.14</b> Ritmo da melodia do Mote em Decassílabos.....	28
<b>Figura 1.15</b> Exemplo da simulação do efeito <i>delay</i> .....	30
<b>Figura 2.1</b> Forma do primeiro movimento com a indicação dos recursos geradores das texturas .....	32
<b>Figura 2.2</b> Trecho da seção A1 do primeiro movimento (compassos 1 a 5).....	34
<b>Figura 2.3</b> Melodia de uma Sextilha .....	35
<b>Figura 2.4</b> Exemplo da simulação do efeito <i>delay</i> . Excerto da seção C2 (c. 124-127).....	36
<b>Figura 2.5</b> Exemplo da simulação da distorção. Excerto da seção D1 (c. 58-63) .....	37
<b>Figura 2.6</b> Excerto da seção B1 (c. 16-20).....	38
<b>Figura 2.7</b> Excerto da seção C1 (c. 30-35).....	39
<b>Figura 2.8</b> Excerto da seção D2 (c. 153-159).....	40
<b>Figura 2.9</b> Proporções temporais do primeiro movimento.....	41

<b>Figura 2.10</b> Escala contruída a partir das melodias da Sextilha e do Mote em Decassílabo.....	42
<b>Figura 2.11</b> Melodia de uma Sextilha .....	42
<b>Figura 2.12</b> Afinação da viola sertaneja.....	42
<b>Figura 2.13</b> Compassos 1-5 da seção A1 .....	43
<b>Figura 2.14</b> Compassos 6-10 da seção A1 .....	44
<b>Figura 2.15</b> Seção B1 do primeiro movimento (c. 16-29).....	46
<b>Figura 2.16</b> Seção B3 do primeiro movimento (melodia da Sextilha na orquestra de cordas com algumas notas suprimidas).....	47
<b>Figura 2.17</b> Trecho da seção A2 (c. 104-107).....	48
<b>Figura 2.18</b> Trecho da seção D1 (c. 58-66).....	50
<b>Figura 2.19</b> Compassos 219-227 da seção C3.....	51
<b>Figura 2.20</b> Seção B1 (c. 16-29), onde se pode observar a melodia da Sextilha em ritmos diferentes na orquestra de cordas.....	53
<b>Figura 2.21</b> Excerto da seção A1 (c. 1-11).....	54
<b>Figura 2.22</b> Seção C3 (c. 218-231) .....	55
<b>Figura 2.23</b> Trecho da seção C2 do primeiro movimento. Exemplo de orquestração e timbre .....	56
<b>Figura 2.24</b> Forma do segundo movimento .....	57
<b>Figura 2.25</b> Seção A1 do segundo movimento (c. 1-7).....	58
<b>Figura 2.26</b> Seção A2 do segundo movimento (c. 22-28).....	59
<b>Figura 2.27</b> Seção A3 do segundo movimento (c. 29-35).....	59
<b>Figura 2.28</b> Proporções temporais do segundo movimento .....	60
<b>Figura 2.29</b> Melodia de um mote em Decassílabos .....	61
<b>Figura 2.30</b> Escala derivada das melodias citadas .....	61
<b>Figura 2.31</b> Afinação da viola sertaneja.....	61
<b>Figura 2.32</b> Registro fixo considerando as notas mais graves da afinação da viola .....	62

<b>Figura 2.33</b> Seção A1 do segundo movimento (c. 1-7). Exemplo do uso da melodia do Mote em Decassílabos e do Registro Fixo .....	63
<b>Figura 2.34</b> Seção B2 do segundo movimento (c. 15-21). Exemplo do uso da escala derivada da melodia da Sextilha e do Mote em Decassílabos .....	63
<b>Figura 2.35</b> Seção C1 do segundo movimento (c. 35-42). Exemplo do uso da afinação da viola sertaneja e da série harmônica cujas fundamentais são Lá ♭, Sib e Mi ♭ .....	64
<b>Figura 2.36</b> Seção A1 do segundo movimento (c. 1-7). Exemplo dos ritmos utilizados no segundo movimento.....	65
<b>Figura 2.37</b> Seção A2 do segundo movimento (c. 22-28). Exemplo das texturas utilizadas no segundo movimento.....	66
<b>Figura 2.38</b> Seção A6 do segundo movimento (c. 134-140). Exemplo das texturas empregadas no segundo movimento.....	66
<b>Figura 2.39</b> Seção A6 do segundo movimento (c. 134-140). Exemplo da textura construída a partir de simulação de efeito acústico (eco).....	67
<b>Figura 2.40</b> Seção D2 (c. 127-133). Exemplo da interação entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas através do efeito <i>flanger</i> .....	68
<b>Figura 2.41</b> Seção A1 (c. 1-7). Exemplo da representação da rima .....	69
<b>Figura 2.42</b> Forma do terceiro movimento.....	70
<b>Figura 2.43</b> Tema 1 na parte da Viola Sertaneja (c. 1-6) .....	70
<b>Figura 2.44</b> Tema 2 na parte do Violino II (c. 18-25) .....	71
<b>Figura 2.45</b> Tema 3 (polifônico) nas partes da Viola Sertaneja e dos Segundos Violinos (c. 72-78) .....	71
<b>Figura 2.46</b> Proporções temporais do terceiro movimento (múltiplos de 7). Duração total de 2min34s.....	72
<b>Figura 2.47</b> Escala derivada das melodias da Sextilha e do Mote em Decassílabos.....	72
<b>Figura 2.48</b> Tema 1 na parte da Viola Sertaneja (c. 1-6) .....	73
<b>Figura 2.49</b> Excerto da seção B1 do terceiro movimento, contendo o tema 2 (c. 18-25) .....	73
<b>Figura 2.50</b> Excerto da seção C1 do terceiro movimento contendo o tema 3 (c. 72-78). .....	74
<b>Figura 2.51</b> Excerto da seção A2 do terceiro movimento contendo o tema 1 com variações (c. 37-42). .....	75
<b>Figura 2.52</b> Seção A1 do terceiro movimento (c. 1-12).....	76
<b>Figura 2.53</b> Seção A1 do terceiro movimento (c. 13-18).....	76
<b>Figura 2.54</b> Seção C1 do terceiro movimento – exemplo dos ritmos – (c. 79-84).....	78

**Figura 2.55** Seção A1 do terceiro movimento (c. 1-11).....78

**Figura 2.56** Seção B1 do terceiro movimento (c. 18-37) .....80

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>BC</b>	Biblioteca Central
<b>c.</b>	compasso(s)
<b>Cb.</b>	Contrabaixo
<b>CAPES</b>	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
<b>CCHLA</b>	Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
<b>CD</b>	Abreviação do inglês <i>Compact Disc</i> [= Disco Compacto]
<b>CDU</b>	Classificação Decimal Universal
<b>ed.</b>	edição
<b>f.</b>	folha(s)
<b>fig.</b>	figura
<b>gliss.</b>	Abreviação do italiano <i>glissando</i>
<b>Ibid.</b>	Abreviação do advérbio latino <i>Ibidem</i> [= no mesmo lugar; na mesma obra]
<b>il.</b>	ilustrações
<b>ISBN</b>	Abreviação do inglês <i>International Standard Book Number</i> [= Número Padrão Internacional de Livro]
<b>loc. cit.</b>	Abreviação da locução latina <i>loco citatum</i> [= no lugar citado]
<b>n.</b>	nascido; número(s)
<b>Ord.</b>	Ordinário
<b>Org.</b>	Organizador
<b>p.</b>	página(s)
<b>PB</b>	Estado da Paraíba
<b>PE</b>	Estado de Pernambuco
<b>pizz.</b>	Abreviação do italiano <i>pizzicato</i>
<b>s.d.</b>	Abreviação da locução latina <i>sine data</i> [= sem data]
<b>sul pont.</b>	Abreviação da expressão italiana <i>sul ponticello</i> [= sobre o cavalete]
<b>Trad.</b>	Tradução
<b>UFPB</b>	Universidade Federal da Paraíba
<b>Unis.</b>	Abreviação do italiano <i>Unisono</i> [= Uníssono].
<b>v.</b>	veja
<b>Vc.</b>	Violoncelo
<b>Vla.</b>	Viola
<b>Vla. Sert.</b>	Viola Sertaneja
<b>Vln.</b>	Violino

## LISTA DE SÍMBOLOS

<b>A</b>	Uma das rimas numa sextilha, numa décima ou num mourão
<b>Ai (i = 1, 2, 3)</b>	O conjunto das seções A1, A2 e A3
<b>A1</b>	Primeira seção do primeiro ou do segundo ou do terceiro movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>A1'</b>	Última seção do terceiro movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>A2</b>	Seção do primeiro ou do segundo ou do terceiro movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>A3</b>	Seção do primeiro ou do segundo movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>A4, A5, A6</b>	Seções do primeiro movimento da <b>Cantoria</b>
<b>B</b>	Uma das rimas numa sextilha, numa décima ou num mourão
<b>Bj (j = 1, 2, ... , 9)</b>	O conjunto das seções B1, B2, ... , B9
<b>B1, B2, B3</b>	Seções do primeiro ou do segundo ou do terceiro movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>B4</b>	Seção do primeiro ou do segundo movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>B5, B6, B7, B8, B9</b>	Seções do primeiro movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>C</b>	Uma das rimas numa sextilha, numa décima ou num mourão
<b>Ci (i = 1, 2, 3)</b>	O conjunto das seções C1, C2 e C3
<b>C1, C2</b>	Seções do primeiro ou do segundo ou do terceiro movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>C3</b>	Seção do primeiro ou do segundo movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>C4, C5, C6</b>	Seções do segundo movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>D</b>	Uma das rimas numa sextilha ou numa décima
<b>Di (i = 1, 2, 3)</b>	O conjunto das seções D1, D2 e D3
<b>D1, D2, D3</b>	Seções do primeiro ou do segundo movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>D4</b>	Seção do segundo movimento da peça <b>Cantoria</b>
<b>min</b>	minuto
<b>ms</b>	milissegundo
<b>s</b>	segundo

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO E CONCEPÇÕES PRÉ-COMPOSICTIONAIS .....</b>	<b>17</b>
1.1 Forma.....	18
1.2 Proporções Temporais .....	21
1.3 Organização das Alturas .....	23
1.4 Ritmo .....	26
1.5 Texturas .....	29
1.6 Orquestração/Timbre .....	29
<b>CAPÍTULO 2 – APLICAÇÕES DAS CONCEPÇÕES PRÉ-COMPOSICTIONAIS .....</b>	<b>32</b>
2.1 Primeiro Movimento .....	32
2.1.1 Forma.....	32
2.1.2 Proporções temporais .....	41
2.1.3 Organização das alturas.....	41
2.1.4 Ritmo .....	49
2.1.5 Textura.....	53
2.1.6 Orquestração/Timbre .....	56
2.2 Segundo Movimento .....	57
2.2.1 Forma.....	57
2.2.2 Proporções temporais .....	59
2.2.3 Organização das alturas.....	60
2.2.4 Ritmo .....	64
2.2.5 Textura.....	66
2.2.6 Orquestração/Timbre .....	67
2.3 Terceiro Movimento .....	69
2.3.1 Forma.....	69
2.3.2 Proporções temporais .....	72
2.3.3 Organização das alturas.....	72
2.3.4 Ritmo .....	77
2.3.5 Textura.....	78
2.3.6 Orquestração/Timbre .....	78

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>82</b>
<b>APÊNDICE A – PARTITURA COMPLETA DE “CANTORIA”, PARA VIOLA SERTANEJA DE 10 CORDAS E ORQUESTRA DE CORDAS .....</b>	<b>83</b>
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO .....</b>	<b>192</b>

## CAPÍTULO 1

### INTRODUÇÃO E CONCEPÇÕES PRÉ-COMPOSIÇÃOIS

A peça **Cantoria**, para viola sertaneja<sup>1</sup> de 10 cordas e orquestra de cordas<sup>2</sup>, em três movimentos, com duração total aproximada de 14min, utiliza processos composicionais desenvolvidos a partir da Cantoria de Viola Nordestina<sup>3</sup>.

Os elementos constitutivos da Cantoria de Viola, como a *música*, o *esquema das rimas* e os *estilos* ou as *modalidades*, serviram de base para a construção dos parâmetros musicais da obra, a saber, a *forma*, as *alturas*, o *ritmo*, a *textura* e as *proporções* – todos subordinados ao objetivo de criar um discurso musical cuja finalidade principal foi promover múltiplas e variadas interações musicais entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas. Nesse contexto, a viola sertaneja e a orquestra de cordas foram tratadas como personagens distintas que interagem assimilando mutuamente os seus materiais nos dois primeiros movimentos da obra. No terceiro movimento, tem-se como referência do discurso musical a ideia de disputa contida no Desafio<sup>4</sup>. Relaciona-se, nesse movimento, a disputa poética dos cantadores à disputa musical entre as citadas personagens.

Com o objetivo de promover a interação entre as personagens e gerar texturas específicas que contribuíssem para as delimitações formais no primeiro e no segundo movimentos, decidiu-se aplicar a simulação de alguns efeitos acústicos (personificados através de técnicas de orquestração pesquisadas e desenvolvidas para tal fim), a saber: *reverb*<sup>5</sup>, *eco*, *delay*<sup>6</sup>, *distorção*<sup>7</sup> e *flanger*<sup>8</sup>. Esses efeitos são geralmente produzidos ou

<sup>1</sup> “A viola sertaneja (ou viola brasileira, viola sertaneja, viola de feira, viola de arame) [...] nasceu na Península Ibérica, no período renascentista” (CONTI, s.d.), e foi trazida ao Brasil pelos portugueses. “Ela tem dez cordas de aço agrupadas aos pares, num total de cinco pares.” (Ibid.). Os dois pares mais agudos são afinados na mesma nota e mesma altura, enquanto os demais pares são afinados na mesma nota, mas com diferença de alturas de uma oitava. Esses pares de cordas são tocados sempre juntos, como se fossem cordas individuais.

<sup>2</sup> Três primeiros violinos: *divisi* até 3; três segundos violinos: *divisi* até 3; três violas: *divisi* até 3; dois violoncelos: *divisi* até 2; e um contrabaixo.

<sup>3</sup> Cantoria: Ato de cantar, a disputa poética cantada, o desafio entre os cantadores do Nordeste brasileiro. (CASCUDO, 2002, p. 109).

<sup>4</sup> Desafio: disputa poética cantada, em parte improvisada e em parte decorada, entre cantadores. (Ibidem, p. 192).

<sup>5</sup> “A persistência do som residual no ambiente, depois que a fonte tenha cessado de emitir-lo, toma o nome de reverberação ou circunsonância.” (COSTA, 2003, p. 44).

<sup>6</sup> *Delay* e *eco* são “repetições do som original com distâncias temporais a partir de 30 ms com relação ao som original”. (MENEZES, 2003, p. 186).

<sup>7</sup> “As distorções são conseguidas pela saturação do sinal de áudio, que introduz e realça harmônicos antes pouco perceptíveis, alterando assim substancialmente a coloração do som.” (RATTON, 2009, p. 3).

reproduzidos em equipamentos de processamento de som, e são frequentemente empregados em gravações ou em apresentações ao vivo. Aqui, os materiais gerados durante a composição da obra foram processados para evocar determinados efeitos acústicos, transformando, em alguma medida, o grupo instrumental escolhido para a peça numa espécie de processador artificial de efeitos.

Para que se possam divisar com mais clareza as concepções pré-composicionais, far-se-ão, nos próximos parágrafos, as devidas relações entre os parâmetros musicais escolhidos e os elementos que compõem a Cantoria de Viola.

### **1.1 Forma**

Um dos componentes mais importantes da Cantoria de Viola nordestina é, sem dúvida, a poesia. Há gêneros contendo diversos modelos de versos e rimas<sup>8</sup> que lhe são peculiares, como se observa no conceito a seguir: “[...] modelos poéticos [ou seja] diferentes combinações de estrofes e melodias, [aqueelas] com formas fixas obrigatórias, dentro das quais os violeiros improvisam versos cantados.” (TAVARES apud RAMALHO, 2000, p. 61, interpolações do autor).

Os gêneros poéticos utilizados pelos cantadores na Cantoria de Viola têm formas derivadas dos respectivos esquemas de rimas. Na Sextilha (A, B, C, B, D, B), por exemplo, encontra-se um esquema de rimas no qual o segundo verso rima com o quarto e o sexto. Os demais são brancos, ou seja, não rimam com nenhum dos outros versos.

A forma da peça foi pensada em função dos gêneros poéticos da Cantoria de Viola. Cada seção dela representa um verso, e cada conjunto de versos representa uma estrofe, de acordo com o esquema de rimas proposto para cada um dos movimentos. Desse modo, o primeiro, o segundo e o terceiro movimentos correspondem a três, a duas e a uma estrofe, respectivamente. Três estilos ou gêneros da Cantoria serviram de referência para as estruturas formais dos três movimentos da composição: o primeiro movimento foi baseado na Sextilha (A, B, C, B, D, B); o segundo, na Décima (A, B, B, A, A, C, C, D, D, C); e o terceiro, no Mourão (A-B-A-B-C-C-B). Nessas fórmulas, cada letra diferente corresponde a uma rima.

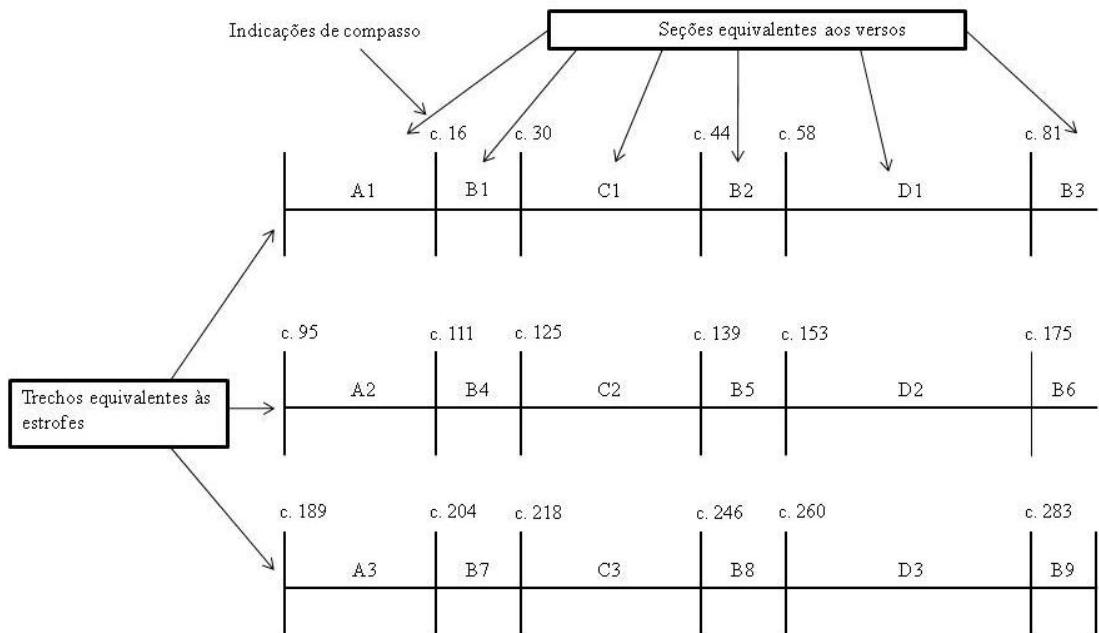
A escolha dos estilos expostos acima foi baseada em três critérios diferentes: a Sextilha foi escolhida para servir de base para o primeiro movimento por estar associada, em

<sup>8</sup> Segundo Ratton (2009, p. 3, grifo nosso), “o *flanger* produz na realidade uma alteração cílica de composição harmônica (coloração), que às vezes dá ao ouvinte a sensação de semelhança ao som de um avião a jato passando.”

<sup>9</sup> Rima é a identidade ou semelhança de som do fim (ou do meio) dos versos. (CEGALLA, 2005, p. 429).

geral, ao início da cantoria<sup>10</sup>; a Décima, por sua origem clássica no sentido de tradição, para realçar a intenção de fusão entre a cultura popular e a música de concerto; o Mourão, por estar presente no Desafio, um dos elementos mais característicos da Cantoria de Viola.

A forma do primeiro movimento é um desdobramento da Sextilha, que, segundo Cascudo (2005, p. 185), pode ter duas organizações diferentes para o esquema de rimas: “No Nordeste brasileiro as sextilhas têm apenas rima dos três versos entre si. As fórmulas sul-americanas e brasileiras são: ABBCCB e ABCBDB.” Diante dos modelos apresentados, decidiu-se arbitrariamente pelo segundo (ACBDB). No primeiro movimento, esse esquema de rimas é repetido três vezes consecutivamente, como se pode observar na figura 1.1. É preciso esclarecer que os números ao lado da letra indicam que as seções por elas representadas possuem características comuns em suas reexposições (como será explicado mais adiante).



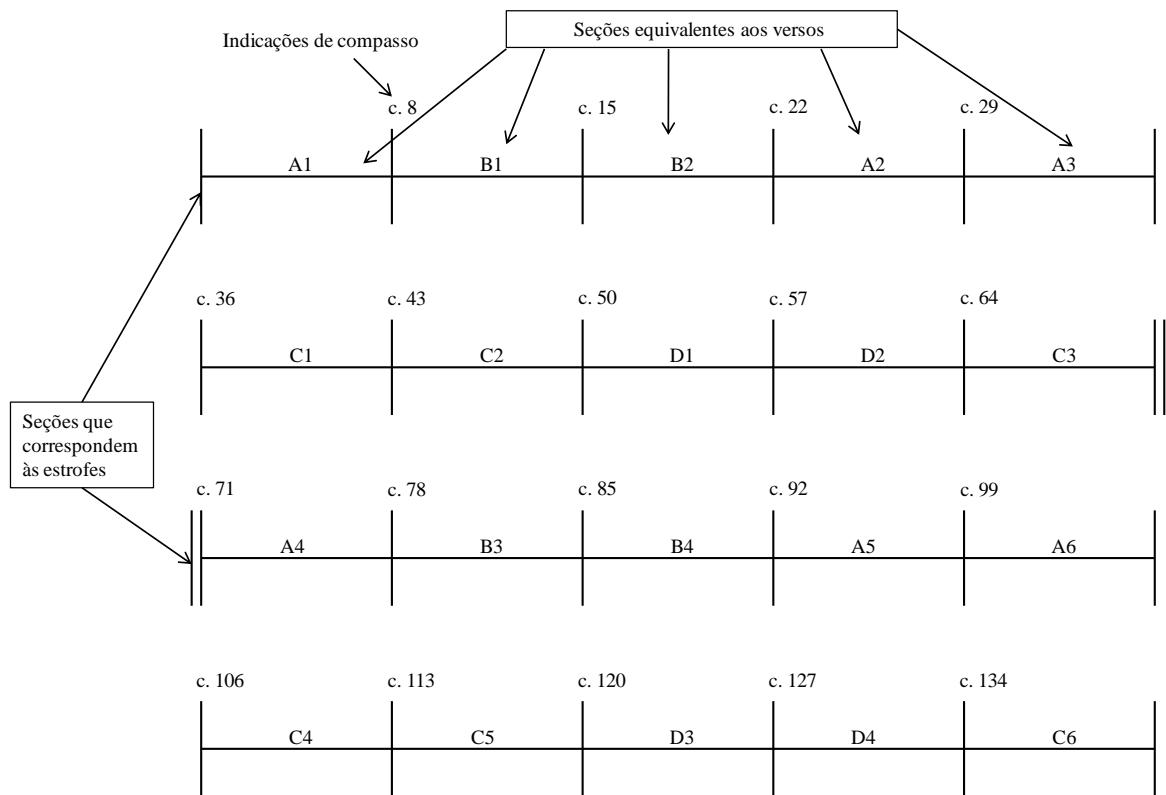
**Figura 1.1** Forma do primeiro movimento (o esquema de rimas da Sextilha é repetido três vezes; cada seção corresponde a um verso, e cada esquema de rimas, a uma estrofe).

O esquema de rimas da Décima (A-B-B-A-A-C-C-D-D-C), duplicado, dá origem à forma do segundo movimento. Sobre a Décima, Cascudo (2002, p. 186) esclarece:

<sup>10</sup> Como afirma Sautchuk (2009, p. 35): “A principal modalidade da cantoria é a Sextilha. É com ela que se inicia qualquer apresentação.”

Esse tipo, clássico, A-B-B-A-A-C-C-D-D-C, era o mais popular para os mais antigos poetas do sertão, durante o século XIX, ao lado dos *versos*, quadrinhas. A décima dizia da nobreza e sabedoria do improvisador, índice de cortesia, distinção, elegância. [...]. No Brasil, são os cantadores que se valem da décima para transmitir suas ideias de modo simples e direto.

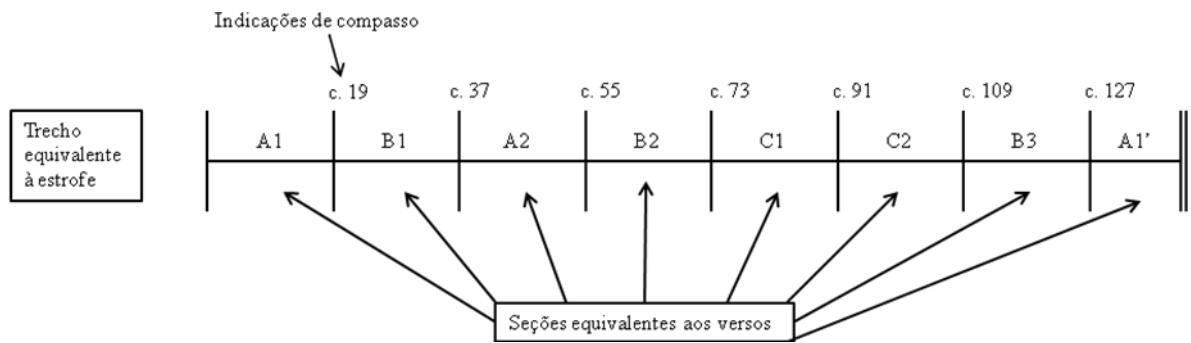
Na figura 1.2, apresenta-se o desenho formal do segundo movimento.



**Figura 1.2** Forma do segundo movimento (o esquema de rimas da Décima é duplicado, e cada seção corresponde a um verso, e cada esquema de rimas, a uma estrofe).

O terceiro movimento tem a estrutura formal do Mourão, gênero no qual os cantadores se alternam em um diálogo – por isso, sua utilização no Desafio. Em seu Dicionário, Cascudo (2002, p. 398) define o Mourão como: “O mesmo que *trocado*, tipo de versos usados na cantoria sertaneja. Os mais comuns são de cinco e sete pés. São dialogados e difíceis, exigindo resposta imediata do outro cantador, dentro de rimas já escolhidas e limitadas.”

Das diversas formas de Mourão, foi escolhido para este trabalho o de sete versos e sete sílabas (A-B-A-B-C-C-B), ao qual foi acrescentado um pequeno trecho originário da seção A1, chamado de A1'. A seguir, na figura 1.3, tem-se a forma proposta para o terceiro movimento.



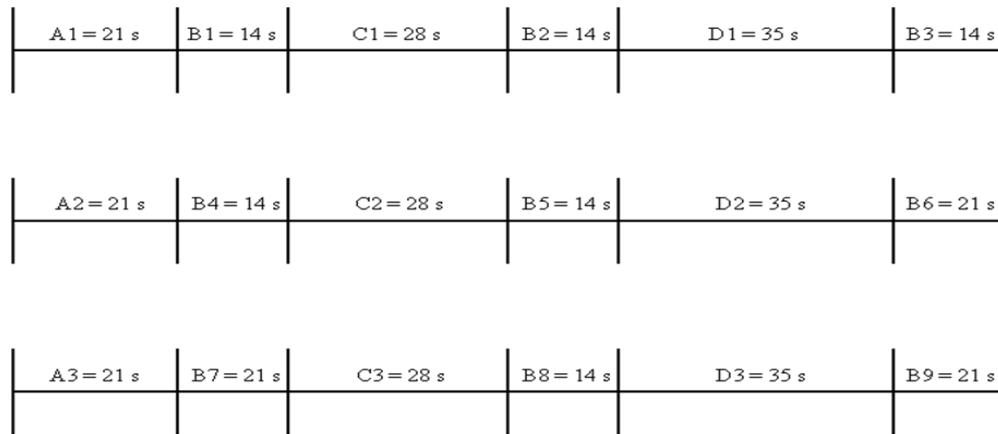
**Figura 1.3** Forma do terceiro movimento (esquema de rimas do Mourão acrescido de uma pequena seção chamada A1').

Mesmo tendo como referência os esquemas de rimas de gêneros utilizados pelos cantadores na construção dos versos, as rimas, em si, foram representadas apenas no segundo movimento da obra, e com a função de delinear a forma do referido movimento.

## 1.2 Proporções Temporais

As proporções temporais da composição foram associadas às métricas dos versos heptassílabos e decassílabos. Dessa particularidade, a associação dos números 7 e 10 com as proporções da composição deu-se da seguinte forma: os números citados e seus múltiplos corresponderam aos segundos do tempo absoluto e, dessa maneira, determinaram as durações das seções, dos movimentos e, consequentemente, de toda a peça.

A figura 1.4 mostra as proporções do primeiro movimento. Todas as seções têm durações cujos tempos correspondem a números múltiplos de 7 (21, 14, 28 e 35). Esse movimento tem duração total de 6min18s.



**Figura 1.4** Proporções do primeiro movimento (múltiplos de 7). Duração total de 6min18s.

Os versos de sete e de dez sílabas sonoras são utilizados na maioria dos estilos da Cantoria de Viola, porém com predominância dos heptassílabos, como se pode perceber através dos autores José Alves Sobrinho, Francisco Linhares e Otacílio Batista (1982 apud RAMALHO, 2000, p. 64):

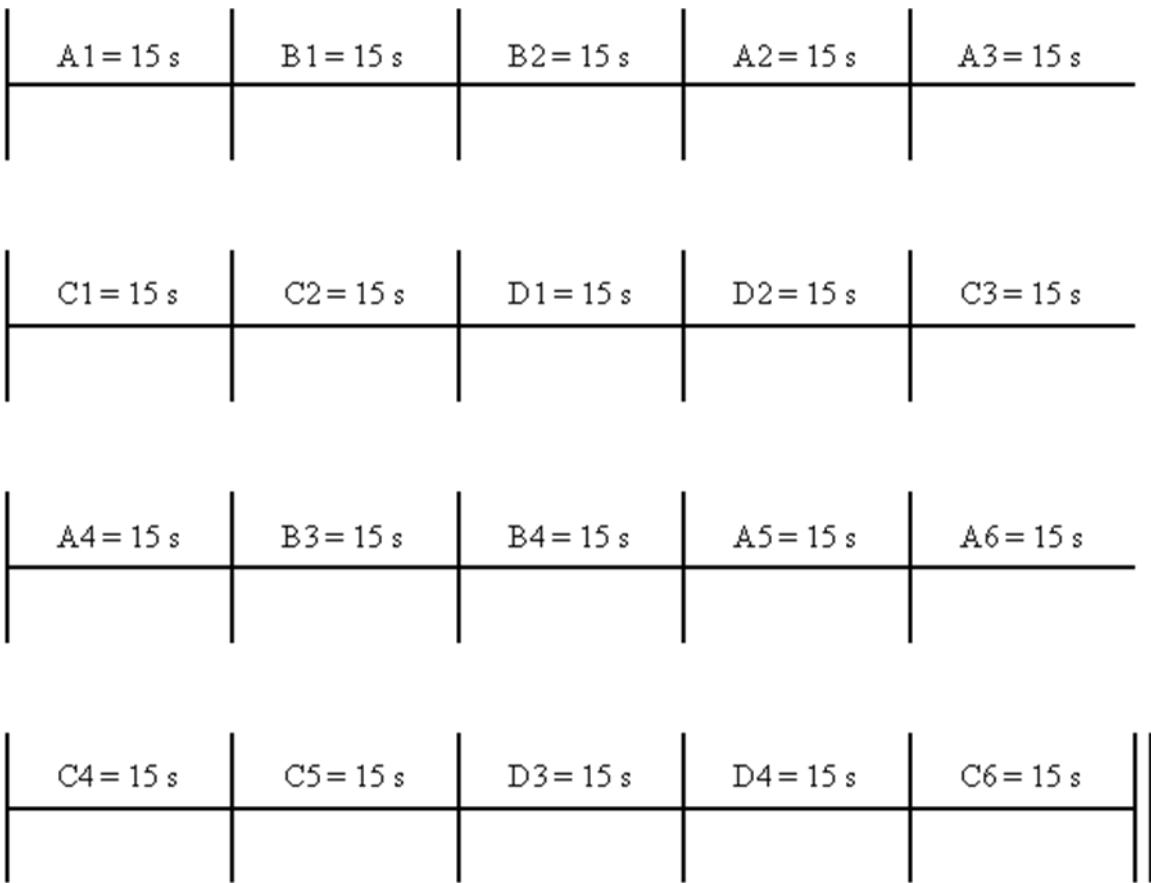
[...] os heptassílabos abrangem quase todos os gêneros criados pelos poetas-cantadores, tais como a Sextilha, a Gemedreira, a Décima, o Dez Pés de Quadrão, o Mourão Voltado, o Brasil Caboclo, o Mourão Você-Cai, o Dez de Queixo Caído, o Oito Pés de Quadrão, o Quadrão Mineiro, o Quadrão à Beira Mar, o Quadrão Trocado, o Quadrão Dialogado, o Quadrão Perguntado, o Oitavão Rebatido, O Quadrão de Meia Quadra, o Rojão Pernambucano.

Quanto aos Decassílabos, os mesmos autores revelam:

Os versos de dez sílabas, decassílabos, comportam o gênero dos Martelos, que compreendem as seguintes variantes: Martelo Agalopado, Martelo Alagoano, Martelo Miudinho, Galope à Beira Mar. A Toada Alagoana é uma variante da Sextilha, com o acréscimo de versos de quatro sílabas que se alternam aos de sete. Há, ainda, a Parcela, uma décima com versos de quatro ou cinco sílabas; e o Gabinete que possui a peculiaridade de um estribilho de “cinco pés”. (Ibidem, loc. cit.).

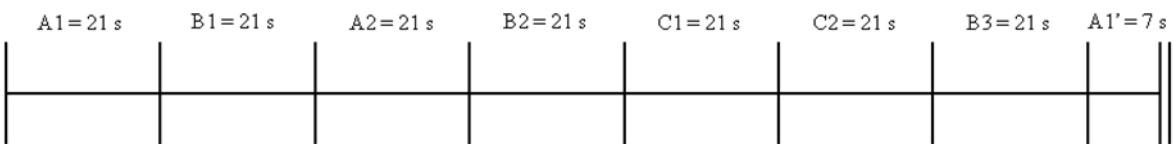
As palavras dos autores acima contribuíram para que os versos heptassílabos e decassílabos fossem tomados como referência para as proporções da composição, pois evidenciam o maior uso desses dois tipos de verso no universo da Cantoria de Viola.

Na figura 1.5, é possível visualizar as proporções projetadas para o segundo movimento, que tem o tempo total baseado no número 10. Embora tenha sido projetado utilizando o mesmo princípio do primeiro e do terceiro movimentos, o segundo apresenta-se de forma diferente. Por decisão do Autor, tendo em vista questões pertinentes à adequação das alturas propostas ao esquema formal, nesse movimento as proporções foram divididas em duas grandes partes que se repetem. As seções A, B, C e D teriam, inicialmente, a duração de 30s, porém cada seção, de acordo com a decisão tomada, teve a proporção inicial dividida por dois, o que resultou, devido à estrutura formal utilizada (ABBAACCDDC), em um bloco que é repetido sem interrupção – ABBAACCDDC ABBAACCDDC –, no qual cada trecho tem duração de 15 segundos. O segundo movimento ficou com duração de 5 minutos.



**Figura 1.5** Proporções do segundo movimento. Duração total de 5min.

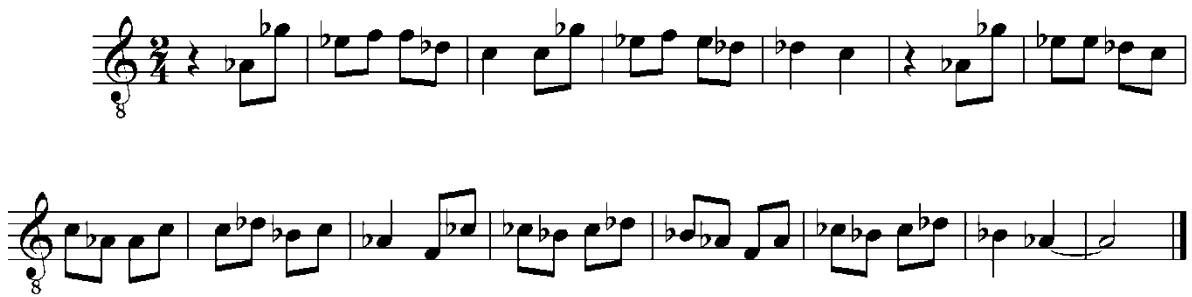
No terceiro movimento, o tempo é de 21 segundos para cada uma das seções, com exceção da última (A1'), que tem apenas 7 segundos (número no qual foram inspiradas as proporções da maior parte da peça).



**Figura 1.6** Proporções do terceiro movimento (múltiplos de 7). Duração total de 2min34s.

### 1.3 Organização das Alturas

Entre as diversas melodias utilizadas na Cantoria, foram escolhidas duas de forma livre para referenciar as alturas da obra, a saber: a melodia de uma sextilha (v. figura 1.7) e a melodia de um mote em decassílabos (v. figura 1.8).



**Figura 1.7** Melodia de uma Sextilha (transcrição nossa da faixa 1 do CD 3.<sup>a</sup> Noite dos Campeões da Viola em Brejinho – PE).

**Figura 1.8** Melodia de um Mote em Decassílabos. (SOUZA, 2005, p. 145-148).

As melodias acima foram manipuladas de forma a gerar materiais para serem utilizados no processo composicional. Na composição, os seguintes materiais são aplicados:

- a melodia da Sextilha, de forma integral e/ou com variações e transposições;
- a melodia do Mote em Decassílabos, de forma integral e/ou com variações e transposições;
- uma escala derivada das melodias citadas (v. fig. 1.9), da qual se obtiveram

conjuntos específicos de classes de notas (a nota Mi natural foi descartada por aparecer apenas uma vez, e somente na melodia do Mote em Decassílabos);



**Figura 1.9** Escala derivada das melodias da Sextilha e do Mote em Decassílabos.

- uma afinação particular para viola sertaneja, construída a partir da escala acima – Além de servir para afinar a viola (nos três movimentos da obra), as notas dessa afinação serviram para formar uma tabela, utilizada no processo composicional, que é baseada no princípio de registro fixo – as notas aparecem apenas em alturas predeterminadas, e são usadas de acordo com a tessitura de cada instrumento<sup>11</sup>. Com o intuito de expandir o leque de alturas disponíveis, decidiu-se transpor o registro fixo aos seguintes intervalos: 12.<sup>a</sup> diminuta acima, 11.<sup>a</sup> diminuta abaixo e três oitavas acima.

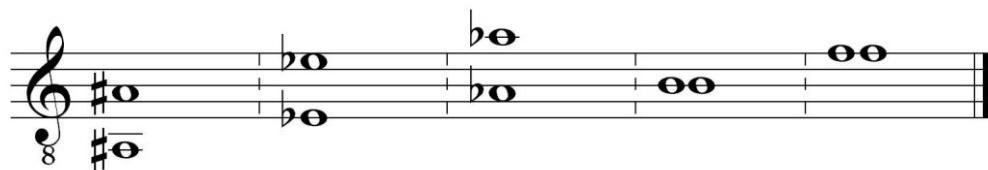
A afinação da viola sertaneja é bastante diversa. De acordo com Alves (2009, p. 26), é possível encontrar algumas dezenas de maneiras diferentes de afiná-la: “A viola de arame é um instrumento cuja afinação varia em mais de trinta formas diferentes. Essa diversidade decorre da adequação do instrumento às diferentes culturas e etnias que formam o País.” Apesar disso, a utilização de uma afinação específica para a viola sertaneja proposta para a peça pode ser justificada pelo fato de ela facilitar a execução, pelo violeiro, de determinados trechos da obra que contêm exclusivamente as alturas da referida afinação (v. figura 1.10), com transposições ou sem elas. No caso em que há transposições, o violeiro utilizará apenas uma pestana com o dedo indicador da mão esquerda. Nos casos sem transposições, usará, naturalmente, as cordas soltas. Além disso, na maioria das afinações pesquisadas estão contidas tríades e tétrades formadas por intervalos de terças. Já na afinação proposta para a obra, nos três pares de cordas mais agudas, há um acorde diminuto que, juntamente com os intervalos de quartas das cordas mais graves, resulta em uma sonoridade que contribui

---

<sup>11</sup> Princípio de registro fixo limitado, segundo o qual “as alturas são notas dentro de âmbitos predefinidos”. (ROCHA, 2007, p. 84).

efetivamente para se atingir o objetivo de compor uma obra baseada na cantoria de viola, mas que transcende o contexto tonal.

As figuras 1.10 e 1.11 mostram, respectivamente, a afinação da viola sertaneja e a tabela do registro fixo com suas transposições.



**Figura 1.10** Afinação da viola sertaneja.

**Figura 1.11** Registro fixo, considerando apenas as notas mais graves da afinação da viola.

Também foram utilizadas alturas retiradas da série harmônica de sons constituintes das alturas supracitadas. No Capítulo 2, que trata das aplicações compostoriais, poderão ser observados exemplos de como séries harmônicas foram empregadas.

## 1.4 Ritmo

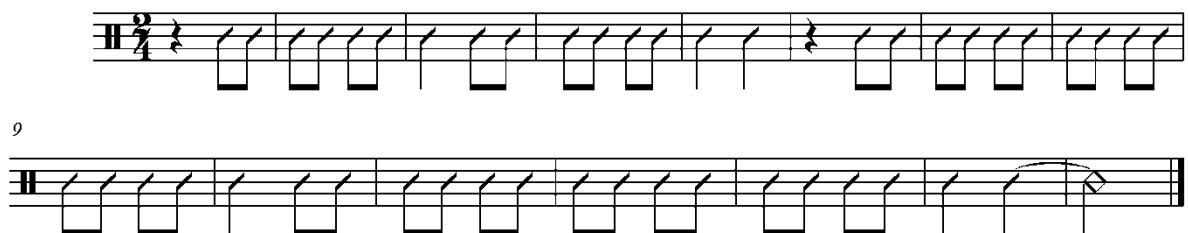
Quatro tipos de ritmo são empregados na obra:

- a) ritmos criados livremente, de maneira intuitiva;

- b) ritmos criados em função da simulação dos efeitos acústicos. A figura 1.12 mostra um exemplo de construção de um efeito de *eco*, no qual uma célula rítmica formada por uma pausa de colcheia, seguida de uma colcheia, na viola sertaneja – na segunda metade do segundo tempo (marcada com a seta) – foi criada intuitivamente, e está dobrada pelos primeiros violinos que continuam tocando colcheias. Nos segundos violinos, utilizando as mesmas alturas, outra célula rítmica é composta em função da primeira, de maneira que o ouvinte possa perceber o deslocamento do momento do ataque no tempo. O mesmo processo de deslocamento acontece nas partes das violas, dos violoncelos e dos contrabaixos que, com número inferior de instrumentos no naipes, tocam apenas duas das notas tocadas pela viola sertaneja e pelos primeiros e segundos violinos;

**Figura 1.12** Exemplo da interdependência do ritmo a partir da ideia de simulação de um efeito de *eco* (excerto do segundo movimento).

c) ritmos da melodia de uma Sextilha (v. figura 1.13), utilizados integralmente, fragmentados e/ou com variações como uma ferramenta auxiliar na criação de diferentes texturas. O ritmo da Sextilha foi utilizado apenas no primeiro movimento;



**Figura 1.13** Ritmo da melodia da Sextilha.

d) ritmos da melodia de um Mote em Decassílabos (v. figura 1.14). Foram utilizados somente no segundo movimento, de maneira idêntica aos ritmos da melodia da Sextilha descrita no item c.



**Figura 1.14** Ritmo da melodia do Mote em Decassílabos.

Ressalte-se que, no terceiro movimento, foram empregados ritmos construídos livremente, contendo, algumas vezes, processos imitativos neles baseados que possibilitaram evidenciar a disputa entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas.

## 1.5 Texturas

A proposta de simular alguns efeitos acústicos como elemento de ligação entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas originou texturas específicas e variadas que desempenharam funções estruturais na elaboração do desenho da peça, principalmente no primeiro movimento. Esse procedimento pode ser embasado pelas palavras de Wallace Berry:

Naturalmente, eventos texturais em todos os níveis de estrutura são de inestimável significação no delineamento e na modelagem de todas as formas prototípicas, e de todas as formas anteriores e posteriores ao período tonal, com exceção, naturalmente, onde a textura é limitada à monofonia – mesmo sem as implicações da diversidade contrapontística e da interação em uma linha melódica composta. (BERRY, 1987, p. 241, tradução nossa).

Pode-se dizer que, no que diz respeito a esse parâmetro, o primeiro movimento é caracterizado pelos contrastes texturais e, de modo geral, pela maior complexidade textural, enquanto as seções do segundo e do terceiro movimentos possuem texturas mais homogêneas entre si e menos complexas. Ainda tendo Berry como referência, o maior ou menor grau de complexidade está relacionado à quantidade e ao nível de independência e interdependência das vozes (Ibidem, p. 185). Isso serve de base para a análise das texturas de toda a obra.

## 1.6 Orquestração/Timbre

As técnicas de orquestração estão subordinadas, no primeiro movimento, ao intuito de promover a interação entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas, e à construção de determinadas texturas, que, no referido movimento, exercem, em grande medida, função estrutural. A interação entre as personagens é gerada pela orquestração, geralmente a partir da imitação dos efeitos acústicos propostos, como no exemplo da figura 1.15. A ideia do efeito *delay* é concretizada em dois conjuntos: no primeiro, assinalado com os retângulos, é feita uma imitação do motivo tocado pelo contrabaixo e pelos violoncelos na viola 2 e nos violinos 1, 2, 3 e 4; o segundo, marcado com a elipse, é resultante dos ritmos executados pela viola 1, pelos violinos 5 e 6, e pela viola sertaneja.

124 H = 60

The musical score consists of ten staves. From top to bottom, the instruments are: Viola sertaneja, Violino 1, Violinos I (Violino 2, Violino 3), Violinos II (Violino 4, Violino 5, Violino 6), Violas (Viola 1, Viola 2), Violoncelos (Vc. 1, Vc. 2), and Contrabaixo. The score is in common time, key signature is one sharp, and tempo is H = 60.

A large oval highlights a section of the score starting around measure 124. This section includes measures 124-125 for the violins and violas, and measure 126 for the cellos and bass. Arrows point from specific notes in the violins and violas to corresponding notes in the cellos and bass, illustrating the simulation of a delay effect where lower instruments play later than higher ones.

Measure 124 dynamics: Violino 1 > p, Violinos I p, Violino 3 p, Violino 4 i p, Violinos II p, Violino 6 p, Violas p, Vc. 1 mf, Vc. 2 mf, Contrabaixo mf.

Measure 125 dynamics: Violino 1 > p, Violinos I p, Violino 3 p, Violino 4 i p, Violinos II p, Violino 6 p, Violas p, Vc. 1 mf, Vc. 2 mf, Contrabaixo mf.

Measure 126 dynamics: Violino 1 > p, Violinos I p, Violino 3 p, Violino 4 i p, Violinos II p, Violino 6 p, Violas p, Vc. 1 mf, Vc. 2 mf, Contrabaixo mf.

**Figura 1.15** Exemplo da simulação do efeito *delay*.

No segundo movimento, a orquestração procura destacar, principalmente, a representação das rimas que, nesse movimento, ganha importância no que diz respeito à sua estrutura, já que, aí, as “rimas” estão localizadas no final de cada seção, contribuindo, assim, para o delineamento formal. Além disso, a orquestração continua a ter os objetivos de promover a interação entre as personagens e de recriar os efeitos acústicos, e, com isso, de criar texturas específicas que, nesse movimento, não têm mais função estrutural. O conteúdo deste parágrafo será ilustrado através de exemplos que serão dados no trecho onde se analisa, especificamente, o referido movimento.

Já no terceiro movimento, a orquestração exerce, principalmente, dois papéis: primeiro, o de fazer com que as personagens se desafiem mutuamente, tendo como referência temas que desempenham função estrutural; segundo, o de ajudar na definição da forma, através da escolha de instrumentos específicos para a interpretação de determinados temas, como se verá mais adiante.

O modo pelo qual a orquestração contribui para a estrutura do terceiro movimento é inspirado no típico modelo de Debussy, como no *Prélude à l'après-midi d'un faune*, conforme descrição de Paul Griffiths:

Quanto ao colorido, Debussy foi um mestre na delicadeza das nuances orquestrais, e um pioneiro na utilização sistemática da instrumentação como elemento essencial da composição. [...]. Desse modo, a orquestração contribui para estabelecer tanto ideias quanto a estrutura, deixando de ser apenas um ornamento ou realce retórico (GRIFFITHS, 1987, p. 9).

Os timbres foram manipulados de forma que pudessem concorrer com os demais recursos para, no primeiro movimento, reforçar a ideia da interação entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas; no segundo movimento, para salientar tanto a representação das rimas quanto a interação entre as personagens; e no último movimento, para intensificar a percepção do desafio e, ao mesmo tempo, ajudar na delimitação formal, já que os temas que caracterizam cada seção desse movimento são executados por timbres específicos. Para tanto, são considerados dois timbres: o da viola sertaneja e o da orquestra de cordas (ou de qualquer instrumento que a ela pertença).

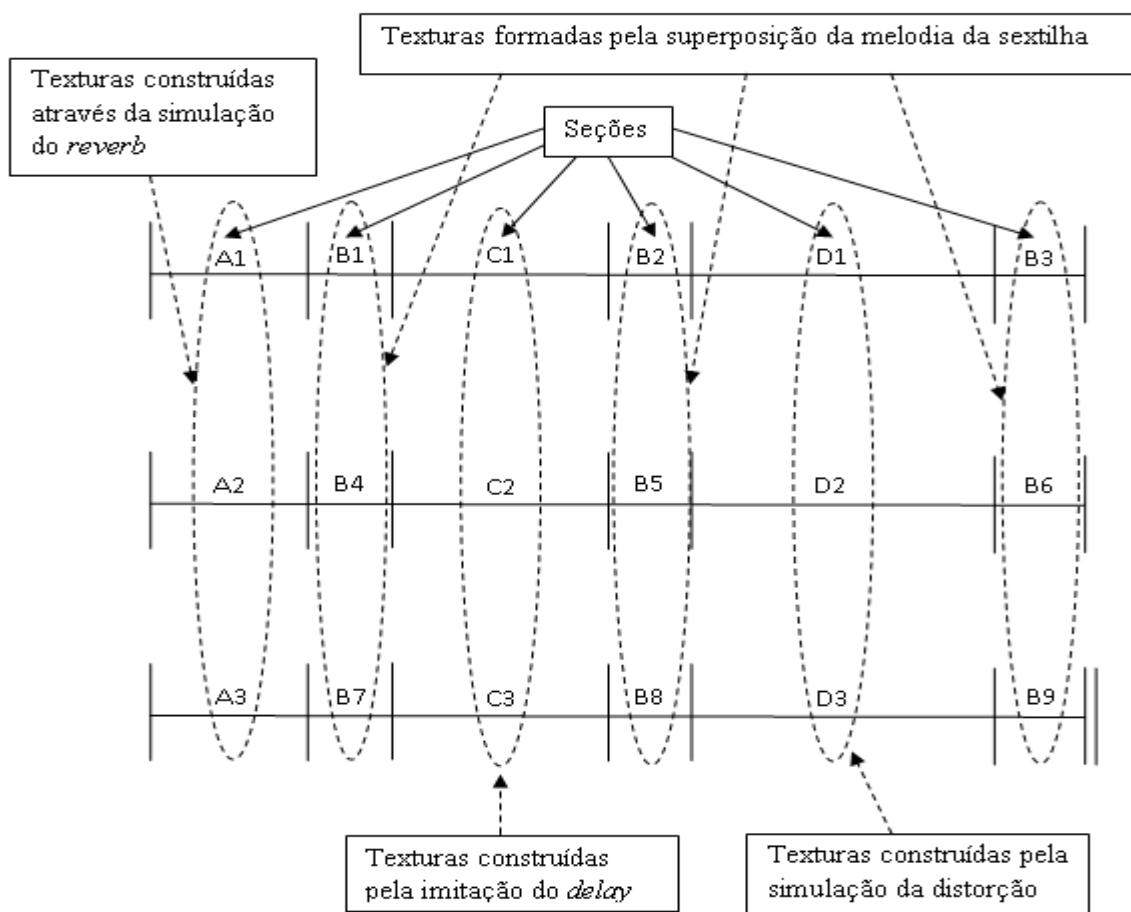
## CAPÍTULO 2

### APLICAÇÕES DAS CONCEPÇÕES PRÉ-COMPOSIÇÃOIS

#### 2.1 Primeiro Movimento

##### 2.1.1 Forma

Tendo sua forma referenciada na Sextilha, este movimento é constituído de dezoito pequenas seções que correspondem aos versos da cantoria e possuem feições diferentes entre si. Seu contorno formal é definido, principalmente, pelas diferentes texturas que caracterizam cada seção a partir da simulação de determinado efeito acústico, com exceção das seções B1, B2, ..., B9, que são compostas pela superposição da melodia da Sextilha, como pode ser visto na figura 2.1.



**Figura 2.1** Forma do primeiro movimento com a indicação dos recursos geradores das texturas.

Os números postos ao lado das letras indicam, como mencionado anteriormente, que existem variações ou características comuns entre as seções nomeadas pela mesma letra – A1, A2 e A3, por exemplo. Neste movimento, especificamente, o que há em comum são texturas construídas pelo uso de um mesmo efeito acústico. Assim, todas as seções Ai, Ci e Di ( $i = 1, 2, 3$ ) têm seus respectivos *foregrounds* definidos a partir de texturas específicas oriundas do uso de um determinado efeito acústico que promove a interação entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas. No caso das seções Bj ( $j = 1, 2, \dots, 9$ ), a textura é criada, basicamente, pela superposição da melodia da Sextilha. As seções Bj estão postas entre as demais seções deste movimento, intercalando-as, contrapondo-se texturalmente com elas.

Para as seções A1, A2 e A3, foi escolhido, de forma arbitrária, o efeito da *reverberação*, que serve também como seu elemento unificador. Faz-se necessário, então, entender o significado da *reverberação*. Para isso, observem-se as palavras de Flo Menezes:

Por tal termo [reverberação], entende-se o “decaimento” sonoro percebido, em geral, depois que a fonte sonora cessa de emitir o som. [...] consiste na propagação do som decorrente das reflexões desse som no ambiente, reflexões estas independentes da vibração em si da matéria instrumental que deu origem ao som. (MENEZES, 2003, p. 184-185, interpolação nossa).

Dentro dessa perspectiva, com a intenção de criar uma ambiência que evocasse a ideia da *reverberação*, foram utilizadas, na seção A1, em seu *background*, notas longas executadas pelas cordas em dinâmicas suaves, provocando, assim, uma sensação de preenchimento constante – sensação essa que insinua as diversas reflexões sofridas pelos sons mais curtos. Esse procedimento originou uma textura que se pode considerar de baixa complexidade. Isso pode ser observado na figura 2.1.

Pode-se ver, pela figura 2.2, que as violas 1 e 2, os violoncelos 1 e 2 e o contrabaixo atacam em *pizzicato* as suas respectivas notas (c. 1), as quais são “*reverberadas*” pelos outros instrumentos através do prolongamento delas. No caso da viola sertaneja, por não ter possibilidade de sustentar as suas notas por períodos longos de tempo, optou-se pelos arpejos como recurso para tal fim. O ataque das notas curtas representa a origem do som, enquanto as notas longas induzem à *reverberação* daquelas na seção A1. Faz-se mister frisar que as notas que são *reverberadas* podem ser atacadas em *pizzicato* ou não. Esse mesmo princípio rege a construção das seções A2 e A3, do primeiro movimento, ajudando, de modo pertinente, na delinearção do seu desenho formal.

Partitura

# Cantoria

## I-Sextilha

Nilson Lopes

**b -**

Viola sertaneja

**a -**

Violino 1

Violinos I

Violino 2

Violino 3

Violino 4

Violinos II

Violino 5

Violino 6

Violas

Viola 1

Viola 2

Violoncelos

Vc. 1

Vc. 2

Contrabaixo

**Figura 2.2** Trecho da seção A1 do primeiro movimento (compassos 1 a 5).

As seções Bj ( $j = 1, 2, \dots, 9$ ) possuem como característica principal o fato de que foram construídas com a melodia da Sextilha. Essa melodia (fig. 2.3) tem a função específica de criar texturas de alto nível de complexidade através da sua superposição com variações rítmicas e melódicas.



**Figura 2.3** Melodia de uma Sextilha.

As seções Bj ( $j = 1, 2, \dots, 9$ ) têm grande relevância para a forma do primeiro movimento, pois é principalmente através do contraste entre as suas texturas e as texturas das demais seções que se define a estrutura formal interna do movimento.

As seções C1, C2 e C3 são baseadas no *delay*. Para produzir um efeito semelhante, foram utilizadas imitações entre as vozes. Entender-se-á melhor como foram realizadas as simulações do efeito citado a partir da análise do exemplo mostrado na figura 2.4.

A figura 2.4 apresenta no c. 125, nas partes do contrabaixo e dos violoncelos 1 e 2, um motivo que tem o seu final imitado rítmica e melodicamente em diferentes momentos pela viola 2, pelo segundo violino 4 e pelos primeiros violinos 1, 2 e 3. No c. 126, o segundo violino 6 toca Sib2 em ritmo composto por semicolcheias, que é imitado, primeiramente por diminuição, pela viola 1 e, em seguida, por aumentação, pelo violino 5 e pela viola sertaneja. Deve-se observar que a dinâmica empregada é a mesma entre as partes que originam o motivo e as que o imitam. Isso acontece para diferenciar o *delay* do eco, que, na obra, tem decaimento da intensidade.

**Figura 2.4** Exemplo da simulação do efeito *delay*. Excerto da seção C2 (c. 124-127).

A maneira como a simulação do *delay* foi construída na seção C2 é idêntica nas outras duas seções, C1 e C3.

Já as seções D1, D2 e D3 são caracterizadas pela simulação da distorção. A semelhança com a distorção é conseguida, principalmente, através do uso do *sul ponticello* nas partes dos instrumentos da orquestra de cordas, o que pode ser observado na figura 2.5.

D  
58       $\text{♩} = 150$

Viola sertaneja

Violino 1

Violinos I  
Violino 2

Violino 3

Violino 4

Violinos II  
Violino 5

Violino 6

Violas  
Viola 1

Violas  
Viola 2

Violoncelos  
Vc. 1

Violoncelos  
Vc. 2

Contrabaixo

Sul pont.  
f

Sul pont.  
mp

mp  
f  
Sul pont.  
mp

Sul pont.  
f  
mp

Sul pont.  
mf

Slap  
ff

Sul pont.  
arco

**Figura 2.5** Exemplo da simulação da distorção. Excerto da seção D1 (c. 58-63).

Os contrastes texturais que definem a forma do primeiro movimento podem ser observados comparando-se as figuras 2.6, 2.7 e 2.8.

## Cantoria (I-Sextilha)

16 [A]

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vlns. I

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Figura 2.6 Excerto da seção B1 (c. 16-20).

♩ = 60

30

Violino 1

Violinos I  
Violino 2

Violino 3

Violino 4

Violinos II  
Violino 5

Violino 6

Violas  
Viola 1

Violas  
Violino 2

Violoncelos  
Vc. 1

Violoncelos  
Vc. 2

Contrabaixo

*p*

*f*

*p*

*p*

**Figura 2.7** Excerto da seção C1 (c. 30-35).

The musical score excerpt D2 (c. 153-159) consists of six staves of music. The top staff is for 'Viola sertaneja' in treble clef, with dynamics 'ff' and 'Sul pont.'. The second staff is for 'Violino 1' and 'Violino 2' in treble clef, with dynamics 'Sul pont.', 'mp', and 'ff'. The third staff is for 'Violino 3' in treble clef, with dynamics 'Sul pont.' and 'mp'. The fourth staff is for 'Violino 4' in treble clef, with dynamics 'Sul pont.' and 'mp'. The fifth staff is for 'Violino 5' and 'Violino 6' in treble clef, with dynamics 'p', 'mp', 'arco', and 'ff'. The sixth staff is for 'Violas' (Viola 1 and Viola 2) in bass clef, with dynamics 'pp', 'Sul pont.', and 'ff'. The seventh staff is for 'Violoncelos' (Vc. 1 and Vc. 2) in bass clef, with dynamics 'Sul pont.', 'mp', 'Sul pont.', 'mp', and 'ff'. The bottom staff is for 'Contrabaixo' in bass clef, with dynamics 'ff', 'Sul pont.', 'mp', and 'ff'. The tempo is indicated as 'J = 150'.

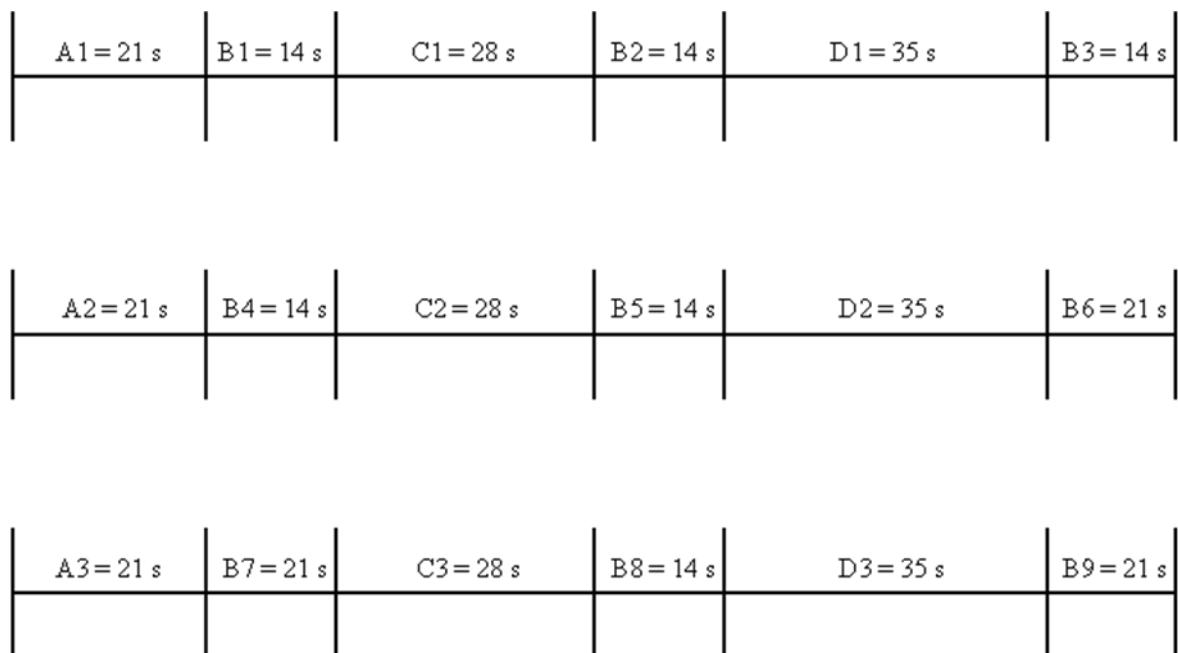
**Figura 2.8** Excerto da seção D2 (c. 153-159).

Nota-se, a partir da visualização das figuras 2.6 a 2.8, que a delimitação formal interna do primeiro movimento é bastante clarificada devido às diferentes texturas entre suas seções. Pode-se dizer que a seção B1 possui um contraponto mais acentuado e, em consequência disso, uma textura mais complexa. C1, apesar de ter uma textura polifônica, é menos complexa que B1. A seção D2, que tem característica mais homofônica, é menos complexa do que as seções C1 e B1.

As características descritas para cada seção se estendem para as outras denominadas pela mesma letra durante todo o primeiro movimento.

### 2.1.2 Proporções temporais

Como já mencionado, as proporções temporais do primeiro movimento foram baseadas nos versos heptassílabos. A dimensão temporal das várias seções desse movimento foi definida pelo número 7, e seus múltiplos foram transformados em segundos, distribuídos da seguinte maneira:



**Figura 2.9** Proporções temporais do primeiro movimento.

Tendo influência na percepção do ouvinte, já que, juntamente com o andamento, alteram o fluxo temporal da peça, as proporções de todas as seções  $A_i$ ,  $C_i$  e  $D_i$  ( $i = 1, 2, 3$ ) são maiores do que as das seções  $B_j$  ( $j = 1, 2, \dots, 9$ ). Esse fato se dá devido à visão do compositor de que seria necessário maior tempo para a exposição das ideias das seções  $A_i$ ,  $C_i$  e  $D_i$  para que elas se tornassem mais inteligíveis. Em contrapartida, as seções  $B_j$ , nas quais o compositor intenta que se perceba, de maneira geral, uma massa sonora, as proporções são reduzidas em relação às outras seções.

### 2.1.3 Organização das alturas

As alturas deste movimento giram em torno da escala derivada (v. figura 2.10) e suas transposições, como também de conjuntos de classes de notas compostos a partir dela, da melodia da Sextilha (v. fig. 2.11), da afinação da viola sertaneja (v. figura 2.12) e de sons pertencentes à série harmônica, cujas fundamentais se encontram na afinação da viola

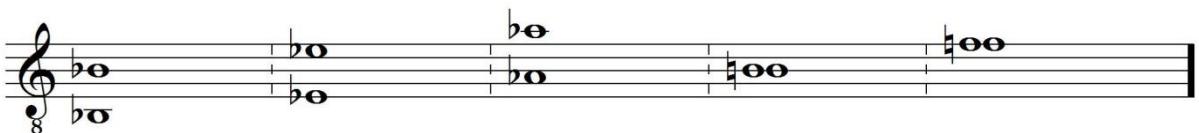
sertaneja. Os harmônicos são usados através do princípio da equivalência de oitavas, e servem como referência para a criação do *background* harmônico.



**Figura 2.10** Escala contruída a partir das melodias da Sextilha e do Mote em Decassílabos.

Two musical staves in G clef and common time. The top staff shows a melodic fragment starting with a half note (B-flat) followed by eighth notes in pairs: (D-flat, C), (E-flat, D), (F, E), (G, F), (A-flat, G), (B-flat, A). The bottom staff shows another melodic fragment starting with a half note (B-flat) followed by eighth notes in pairs: (D-flat, C), (E-flat, D), (F, E), (G, F), (A-flat, G), (B-flat, A).

**Figura 2.11** Melodia de uma Sextilha.



**Figura 2.12** Afinação da viola sertaneja.

No excerto da figura 2.13, têm-se exemplos da utilização das alturas no primeiro movimento:

- a) no c. 1, estão presentes todas as notas da escala derivada da Sextilha e do Mote em Decassílabos, com sua fundamental (Lá♭) no contrabaixo, no violoncelo e no violino 2 em oitavas diferentes; o segundo grau (Si♭) da escala está no violoncelo 1, e é dobrado pelo violino 1 duas oitavas acima, procedimento esse que é repetido nos c. 4 e 5;
- b) a viola sertaneja toca, a partir do c. 2, arpejo formado por três notas da escala (Lá♯ enarmonicamente, Si natural e Fá);
- c) como exemplo dos conjuntos de classes de notas retirados da escala, observa-se do c. 6 ao c. 8 (v. fig. 2.14) que as cordas tocam conjuntos de quatro classes de notas: no c. 6, o

contrabaixo, os violoncelos (1 e 2) e as violas (1 e 2) tocam o conjunto A**b** - B**b** - B - C, cuja forma prima é [0,2,3,4]. Esse conjunto é manipulado através de suas próprias transposições e inversões, e suas notas também podem aparecer em qualquer ordem.

Partitura

# Cantoria

## I-Sextilha

Nilson Lopes

**Section 'a':**

- Violin 1:** Dynamics: *ppp*, *sul tasto*, *pppp*, *pp*.
- Violin 2:** Dynamics: *pp*, *sul tasto*, *ppp*.
- Violin 3:** Dynamics: *p*, *sul tasto*, *p*.
- Violin 4:** Dynamics: *p*, *pp*, *sul tasto*.
- Violin 5:** Dynamics: *mp*, *pp*, *p*.
- Violin 6:** Dynamics: *p*, *p*, *p*.
- Viola 1:** Dynamics: *pizz.*, *f*.
- Viola 2:** Dynamics: *pizz.*, *f*.
- Vc. 1:** Dynamics: *f*.
- Vc. 2:** Dynamics: *f*.
- Contraíbaixo:** Dynamics: *ff*.

**Section 'b':**

- Violin 1:** Dynamics: *ff*.
- Violin 2:** Dynamics: *ff*.
- Violin 3:** Dynamics: *ff*.
- Violin 4:** Dynamics: *ff*.
- Violin 5:** Dynamics: *ff*.
- Violin 6:** Dynamics: *ff*.
- Viola 1:** Dynamics: *ff*.
- Viola 2:** Dynamics: *ff*.
- Vc. 1:** Dynamics: *ff*.
- Vc. 2:** Dynamics: *ff*.
- Contraíbaixo:** Dynamics: *ff*.

**Figura 2.13** Compassos 1-5 da seção A1.

Cantoria (I-Sextilha)

6

Vla. sert.

Vln. 1  
mf  
Ord.

Vln. 2  
mf  
Ord.

Vlns. I  
Vln. 3  
mf  
f

Vln. 4  
mf  
Ord.  
f

Vlns. II  
Vln. 5  
f  
Ord.

Vln. 6  
f  
p

Vlas.  
Vla. 1  
f  
arco  
Vla. 2  
f  
arco

Vcs.  
Vc. 1  
f  
arco  
Vc. 2  
f  
arco

Cb.  
f

**Figura 2.14** Compassos 6-10 da seção A1.

Para exemplificar a maneira como foi utilizada a melodia da Sextilha, apresenta-se na figura 2.15 toda a seção B1 do primeiro movimento. Nesse trecho da obra, a melodia citada está presente nas partes dos violoncelos 1 e 2, transposta a um intervalo de 6.<sup>a</sup> menor descendente a partir da nota referencial Lá ♭; nos outros instrumentos, com exceção da viola sertaneja, ela aparece transposta a outros intervalos, e em ritmos diferentes entre si, porém conservando a ordem original das notas.

As alturas da seção B1 (v. fig. 2.15) constituem exclusivamente notas da melodia da Sextilha. Cada instrumento carrega a referida melodia com algum tipo de variação. A melodia em questão, no que se refere às alturas, é utilizada por meio de processos como a repetição, a transposição e a supressão de algumas de suas notas. Este último procedimento pode ser observado na seção B3 (v. fig. 2.16).

Todas as seções denominadas de Bj ( $j = 1, 2, \dots, 9$ ) estão baseadas, no que diz respeito às alturas, na melodia citada acima.

A afinação da viola sertaneja surge em alguns trechos do primeiro movimento executados pela própria viola. Em geral, essa afinação funciona como um arpejo, como mostrado na figura 2.17.

16 [A]

Violin sertaneja

Violino I

Violinos I  
Violino 2

Violino 3

Violino 4

Violinos II  
Violino 5

Violino 6

Violas  
Viola 1

Violin cellos  
Vc. 1

Vc. 2

Contrabaixo

**Figura 2.15** Seção B1 do primeiro movimento (c. 16-29).

81  $\text{♩} = 120$

Violino sertaneja

Violino 1

Violinos I  
Violino 2

Violino 3

Violino 4

Violinos II  
Violino 5

Violino 6

Viola 1

Violas  
Viola 2

Vc. 1  
Violoncelos

Vc. 2

Contrabaixo

**Figura 2.16** Seção B3 do primeiro movimento (melodia da Sextilha na orquestra de cordas com algumas notas suprimidas).

104

Viola sertaneja

Violino 1

Violinos I  
Violino 2  
Violino 3

Violino 4

Violinos II  
Violino 5

Violino 6

Violas  
Viola 1  
Viola 2

Violoncelos  
Vc. 1  
Vc. 2

Contrabaixo

**Figura 2.17** Trecho da seção A2 (c. 104-107).

#### 2.1.4 Ritmo

No primeiro movimento, o ritmo foi desenvolvido de três maneiras: alguns foram compostos livremente; outros foram gerados pela necessidade de se construir um determinado efeito acústico; e o ritmo da melodia de uma Sextilha também foi empregado não somente da forma como foi transcrita pelo compositor, mas também com variações.

Na figura 2.18, tem-se um excerto da seção D1, no qual os ritmos foram criados livremente, de forma intuitiva. No trecho da figura 2.18, há três modelos rítmicos: um composto exclusivamente por colcheias, executado pelo contrabaixo, pelos violoncelos, pelas violas e pelos violinos 5 e 6; um segundo, formado por mínimas e semibreves, tocado pelos violinos 1, 2, 3 e 4; e um outro, constituído por colcheia, mínima pontuada, semínima e semibreve, executado pela viola sertaneja.

D  
58  $\text{♩} = 150$

Violino I

Violinos I

Violino 2

Violino 3

Violino 4

Violinos II

Violino 5

Violino 6

Violas

Viola 2

Vc. 1

Vc. 2

Contrabaixo

*f*

*Sul pont.*

*p*

*mp*

*f*

*Sul pont.*

*mp*

*f*

*Sul pont.*

*mp*

*f*

*Sul pont.*

*mf*

*Sul pont.*

*mf*

*Sul pont.*

*mf*

*Sul pont.*

*mf*

*Slap*

*Sul pont.*

*arco*

*ff*

*mf*

**Figura 2.18** Trecho da seção D1 (c. 58-66).

No excerto da figura 2.19, divisa-se uma célula rítmica formada por colcheias e semicolcheias, tocada inicialmente pelos violinos 1, 2 e 3. Esse ritmo, gerado intuitivamente, é, posteriormente, recriado em momentos diferentes nos outros instrumentos com a intenção de simular um efeito *delay*. Dessa forma, os ritmos dos violinos 4, 5 e 6, das violas, dos violoncelos, do contrabaixo e da viola sertaneja estão vinculados ao ritmo dos violinos 1, 2 e 3 para que se possa produzir o efeito desejado.

**Figura 2.19** Compassos 219-227 da seção C3.

O próximo exemplo (v. figura 2.20) mostra o ritmo da Sextilha servindo de base para a elaboração rítmica das seções Bj no primeiro movimento. A seção B1 da figura 2.20 é típica de como o ritmo contido na melodia de uma Sextilha foi utilizado no primeiro movimento. O referido ritmo encontra-se da maneira como foi transscrito pelo compositor na parte dos violoncelos. Mesmo diferentes, os ritmos que surgem nos demais instrumentos foram pensados a partir do ritmo da Sextilha, de forma que aqueles ficassem diferentes deste, já que a melodia é a mesma.

16 [A]

Violino 1

Violinos I  
Violino 2

Violino 3

Violino 4

Violinos II  
Violino 5

Violino 6

Violas  
Viola 1

Violas  
Viola 2

Violoncelos  
Vc. 1

Violoncelos  
Vc. 2

Contrabaixo

**Figura 2.20** Seção B1 (c. 16-29), onde se pode observar a melodia da sextilha em ritmos diferentes na orquestra de cordas.

### 2.1.5 Textura

No primeiro movimento, as texturas de todas as seções  $A_i$ ,  $C_i$  e  $D_i$  ( $i = 1, 2, 3$ ) são diferentes de todas as seções  $B_j$  ( $j = 1, 2, \dots, 9$ ), ou seja, as seções  $B_j$  contrastam texturalmente com as demais seções desse movimento. Isso faz com que o primeiro movimento seja formalmente pontuado pelas diferentes texturas, tendo  $B_j$  como elo entre as diferentes seções.

As seções  $B_j$  foram construídas de forma que tenham texturas mais complexas, enquanto que as demais seções apresentam texturas variadas em relação à complexidade e têm como norte, além dos elementos pertencentes à Cantoria de Viola, a recriação dos efeitos acústicos.

Observando as figuras 2.20, 2.21 e 2.22, percebe-se o grau de diferença entre as diversas seções do primeiro movimento. Nota-se, a partir da análise comparativa das texturas expostas, que: a seção  $A_1$  é pouco complexa em relação a  $B_1$ , por ter maior dependência entre suas próprias vozes, como também o é em relação a  $C_3$ ;  $B_1$  é a seção com maior grau de complexidade;  $C_3$ , embora visualmente com textura semelhante à de  $B_1$ , pode ser considerada menos complexa pelo fato de  $B_1$  ter maior independência das linhas, sendo construída horizontalmente por linhas rítmicas distintas em todos os treze instrumentos, e por  $C_3$  ser composta com apenas quatro linhas rítmico-melódicas divididas em quatro grupos de instrumentos. Assim, espera-se que o ouvinte perceba  $B_1$  mais como uma massa sonora, e a seção  $C_3$  como uma ideia do efeito *delay*.

O princípio exposto serve de modelo para a construção das demais seções em todo o primeiro movimento.

**Viola sertaneja**  
*sul tasto*  
*p*

**Violino 1**  
*ppp*  
*sul tasto*  
*pppp*  
*pp*  
*ppp*  
*pp*  
*mf*  
*f*  
*Ord.*  
*f*  
*p*

**Violinos I**  
*pp*  
*sul tasto*  
*p*  
*pp*  
*p*  
*pp*  
*p*  
*mf*  
*f*  
*Ord.*  
*f*  
*p*

**Violino 2**  
*p*  
*pp*  
*sul tasto*  
*p*  
*p*  
*pp*  
*p*  
*mf*  
*f*  
*Ord.*  
*f*  
*p*

**Violino 3**  
*p*  
*pp*  
*sul tasto*  
*p*  
*mp*  
*p*  
*p*  
*mf*  
*f*  
*Ord.*  
*f*  
*p*

**Violino 4**  
*mp*  
*pp*  
*sul tasto*  
*p*  
*mp*  
*p*  
*p*  
*mf*  
*f*  
*Ord.*  
*f*  
*p*

**Violinos II**  
*mp > pp*  
*sul tasto*  
*p*  
*mf*  
*p*  
*p*  
*f*  
*Ord.*  
*f*  
*p*  
*p*  
*sul tasto*  
*b*

**Violino 5**  
*p*  
*p*  
*sul tasto*  
*p*  
*mf*  
*p*  
*p*  
*f*  
*Ord.*  
*f*  
*p*  
*p*  
*sul tasto*  
*b*

**Violino 6**  
*p*  
*p*  
*sul tasto*  
*p*  
*mf*  
*p*  
*p*  
*f*  
*p*  
*p*  
*p*

**Violas**  
*pizz.*  
*f*  
*pizz.*  
*f*  
*mp*  
*f*  
*arco*  
*b*  
*p*

**Viola 2**  
*f*  
*f*  
*mp*  
*f*  
*arco*  
*b*  
*p*

**Vc. 1**  
*pizz.*  
*f*  
*pizz.*  
*f*  
*mp*  
*f*  
*arco*  
*b*  
*p*  
*mf*

**Violoncelos**  
*pizz.*  
*f*  
*pizz.*  
*f*  
*mp*  
*f*  
*arco*  
*b*  
*p*  
*mf*

**Vc. 2**  
*pizz.*  
*f*  
*pizz.*  
*f*  
*mp*  
*f*  
*arco*  
*b*  
*p*  
*mf*

**Contrabaixo**  
*f*  
*f*  
*mp*  
*f*  
*f*  
*p*  
*f*  
*mf*

**Figura 2.21** Excerto da seção A1 (c. 1-11).

218

Violin sertaneja

*p*

*mf*

Violino 1

*p*

*mf*

Violinos 1

*p*

*mf*

Violino 3

*p*

*mf*

Violino 4

*mf*

Violinos II

*mf*

Violino 5

*mf*

Violino 6

*mf*

Violas

Viola 1

*mf*

Viola 2

*mf*

Violoncelos

Vc. 1

*mf*

Vc. 2

*mf*

Contraíbaixo

*mf*

**Figura 2.22** Seção C3 (c. 218-231).

### 2.1.6 Orquestração/Timbre

No primeiro movimento, a orquestração serve, principalmente, ao objetivo de concretizar uma interação entre a viola sertaneja e a orquestra, como se fossem diferentes *dramatis personae*, a partir da simulação dos efeitos acústicos. Durante esse processo, são geradas diferentes texturas que dão forma ao movimento – por princípio, a orquestração também se torna mais um elemento reforçador da articulação formal.

A figura 2.23 mostra a interlocução entre a orquestra de cordas e a viola sertaneja através da ideia do efeito acústico *delay*.

The musical score excerpt illustrates the interaction between the orchestra and the sertaneja violin through the use of delay. The score is divided into two main sections: the top section shows the sertaneja violin and other instruments like Cantoria and Vla. sert., and the bottom section shows the orchestra (Vlns. I & II, Vlas., Vcs., Cb.) and the sertaneja violin. A dashed line separates the two sections. Annotations explain the musical concepts:

- Delay sobre os violoncelos e contrabaixo**: An annotation pointing to the bassoon and double bass staves at the bottom of the page.
- Motivo gerador do delay**: An annotation pointing to the double bass staff at the bottom of the page.
- Viola sertaneja realiza um delay do Si bemol tocado pelos violoncelos e contrabaixo**: A box at the top right containing text and arrows pointing to the double bass and bassoon parts.

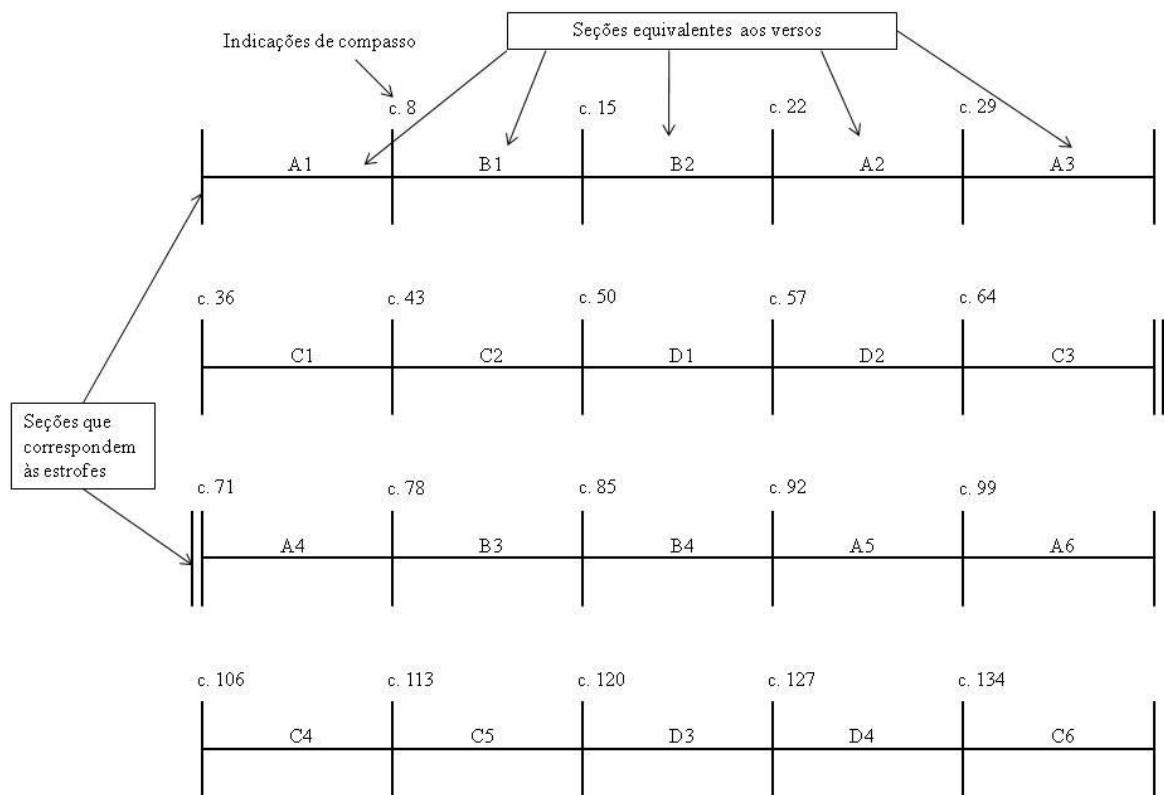
The score includes various dynamics (e.g., *p*, *mf*) and performance instructions (e.g., *mf*, *p*). The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$ . The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, Double Bass, and Cantoria.

**Figura 2.23** Trecho da seção C2 do primeiro movimento. Exemplo de orquestração e timbre.

## 2.2 Segundo Movimento

### 2.2.1- Forma

Este movimento espelha-se formalmente no esquema de rimas da Décima (A, B, B, A, A, C, C, D, D, C). Cada verso da Décima é correspondente a uma seção. Esse esquema foi duplicado de maneira ininterrupta, originando, assim, um desenho composto por vinte seções.



**Figura 2.24** Forma do segundo movimento.

Embora neste movimento ainda se utilize a simulação dos efeitos acústicos, estes não têm mais a função de criar texturas diferentes a ponto de poderem influenciar na definição do desenho formal. As vinte seções deste movimento são delimitadas, principalmente, pelas representações das rimas colocadas nos finais delas.

Para a representação das rimas, as seções foram distribuídas em oito grupos, a saber, 1 (A1-A2 -A3) – 2 (A4-A5-A6) – 3 (B1-B2) - 4 (B3-B4) – 5 (C1-C2-C3) – 6 (C4-C5-C6) – 7 (D1-D2) – 8 (D3-D4), de acordo com os conteúdos musicais postos em seus respectivos compassos finais. Os grupos (A1-A2-A3), (B1-B2), (C1-C2-C3) e (D1-D2) pertencem à primeira parte do movimento, onde é apresentado o esquema de rimas da Décima. Os grupos

(A4-A5-A6), (B3-B4), (C4-C5-C6) e (D3-D4) fazem parte da repetição do esquema da Décima. Essa divisão do movimento em duas partes, em relação à representação das rimas, deu-se pela escolha de conteúdos musicais específicos para as seções nomeadas pelas mesmas letras, na primeira parte, e de conteúdos musicais diferentes, mas também específicos, para as seções da segunda parte. Assim, as seções que formam o grupo 1 (A1-A2-A3), por exemplo, são finalizadas pelo mesmo conteúdo musical, enquanto que as do grupo 2 (A4-A5-A6) são terminadas por outro conteúdo musical como representação das rimas. Esse mesmo procedimento é estendido aos demais grupos do segundo movimento.

Apesar de possuírem conteúdos musicais diferentes para representar as rimas, os grupos têm uma característica em comum: uma harmonia que enfatiza consonância, em uma abordagem tonal. Esse fato torna-se relevante, já que favorece a unidade do movimento.

Nas figuras 2.25, 2.26 e 2.27, estão assinalados os exemplos da representação das rimas. Nessas figuras, pode-se observar que os compassos finais das seções A1, A2 e A3 (grupo 1) têm conteúdo musical idêntico, funcionando, para o Autor, como “rimas”. Esse modo de representação das rimas é estendido a todos os outros grupos de seções do segundo movimento, o que contribui fortemente para a definição do seu contorno formal.

**Figura 2.25** Seção A1 do segundo movimento (c. 1-7).

C  
22

Violino 1  
Violino 2  
Viola  
Violoncelo  
Contrabaixo

mf

**Figura 2.26** Seção A2 do segundo movimento (c. 22-28).

D  
29

Violino 1  
Violino 2  
Viola  
Violoncelo  
Contrabaixo

mf

p

mf

p

mf

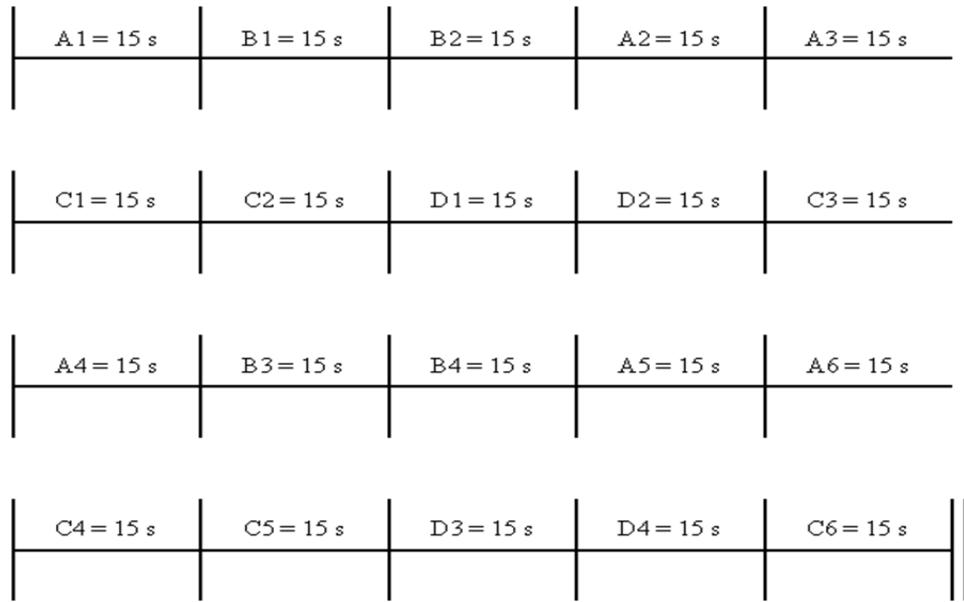
p

**Figura 2.27** Seção A3 do segundo movimento (c. 29-35).

## 2.2.2 Proporções temporais

As proporções temporais do segundo movimento são norteadas por múltiplos de 10 que, por sua vez, são inspirados nos versos decassílabos. A duração total do segundo movimento é de aproximadamente 5min, distribuídos em vinte seções de 15 segundos cada uma (A1-B1-B2-A2-A3-C1-C2-D1-D2-C3-A4-B3-B4-A5-A6-C4-C5-D3-D4-C6). Dessa

maneira, vinculou-se o número 10 ao tempo total do movimento, já que 5min são iguais a 300s, que, por sua vez, são múltiplos de 10 (v. fig. 2.28).



**Figura 2.28** Proporções temporais do segundo movimento.

### 2.2.3 Organização das alturas

No campo das alturas, os materiais listados abaixo foram escolhidos para a composição do segundo movimento:

- a melodia do Mote em Decassílabos, usada integralmente e/ou com variações e transposições (v. fig. 2.29);



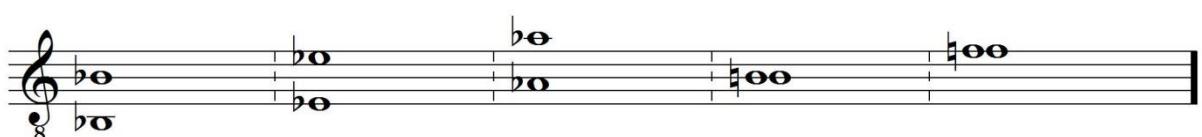
**Figura 2.29** Melodia de um mote em Decassílabos.

- a escala derivada das melodias da Sextilha e do Mote em Decassílabos (fig. 2.30);

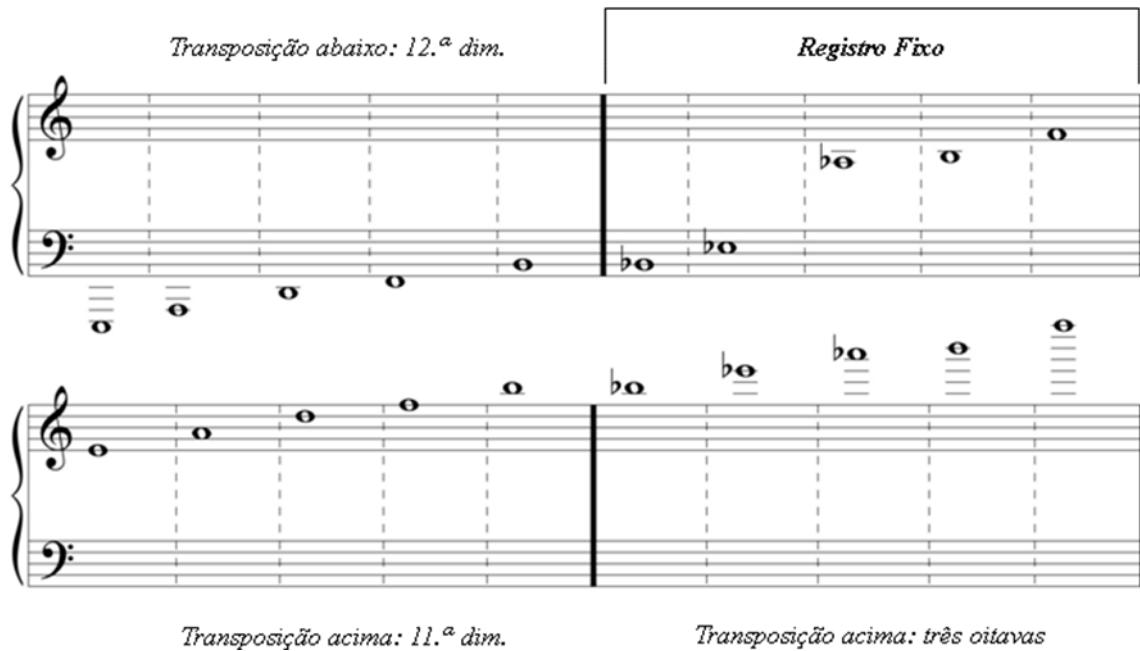


**Figura 2.30** Escala derivada das melodias citadas.

- a afinação da Viola sertaneja construída a partir da escala citada acima. Além de servir para afinar a viola, as notas dessa afinação (v. fig. 2.31) serviram para formar uma tabela utilizada no processo composicional. Essa tabela, mostrada na figura 2.32, é baseada no princípio do registro fixo;



**Figura 2.31** Afinação da viola sertaneja.



**Figura 2.32** Registro fixo considerando as notas mais graves da afinação da viola.

- harmônicos de sons constituintes das alturas supracitadas.

A seguir, são apresentados exemplos de como esses materiais foram utilizados.

No excerto mostrado na figura 2.33, vê-se que o Autor decidiu usar, de forma arbitrária, na parte da viola sertaneja, um trecho da melodia do Mote em Decassílabos em Lá♭, com pequenas modificações, e nas partes dos instrumentos que compõem a orquestra de cordas, a tabela do Registro Fixo, de cujas notas se preservam as alturas, isto é, as notas aparecem na pauta na mesma altura em que foram propostas na tabela da figura 2.32.

**Figura 2.33** Seção A1 do segundo movimento (c. 1-7). Exemplo do uso da melodia do Mote em Decassílabos e do Registro Fijo.

O trecho apresentado na figura 2.34 tem as alturas advindas da escala construída com as notas da melodia da Sextilha e do Mote em Decassílabos em Dó. O Autor faz uso dela por toda a seção B2 do segundo movimento, de forma livre, em todos os instrumentos.

**Figura 2.34** Seção B2 do segundo movimento (c. 15-21). Exemplo do uso da escala derivada da melodia da Sextilha e do Mote em Decassílabos.

No desenvolvimento melódico-harmônico da seção C1 do segundo movimento, mostrada na figura 2.35, foram utilizadas, em quase toda a sua extensão, a afinação da viola sertaneja e as classes de notas referenciadas na série harmônica de alguns sons da citada afinação.

No excerto mostrado na figura 2.35, ao se ater à parte da viola sertaneja, avista-se a afinação da viola sertaneja empregada como material gerador de melodias e harmonias, a partir da segunda metade do compasso 35 até o primeiro tempo do compasso 41. Inicia-se na sua forma original ( $B\flat 2 - E\flat 2 - A\flat 2 - B2 - F3$ ), considerando o Dó3 como o Dó central do piano, e, a partir do último tempo do compasso 38, eleva-se de meio em meio tom até o compasso 41. Os demais instrumentos tocam notas da série harmônica de Lá $\flat$ , Si $\flat$  e Mi $\flat$ , de acordo com o princípio de equivalência de oitavas (as alturas são classes de notas).

The musical score shows six staves: Viola Sertaneja, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The Viola Sertaneja staff is highlighted with a box containing the text "Baseado na afinação da Viola sertaneja". Other staves have boxes indicating harmonic series: "Harmônicos de Lá ♭" for Violin 1, Violin 2, and Viola; and "Harmônicos de Mi ♭" and "Harmônicos de Si ♭" for Cello and Double Bass. Measure numbers 35, 38, and 41 are marked above the staves. Dynamics such as *mf*, *pp*, and *f* are also present.

**Figura 2.35** Seção C1 do segundo movimento (c. 35-42). Exemplo do uso da afinação da viola sertaneja e da série harmônica cujas fundamentais são Lá $\flat$ , Si $\flat$  e Mi $\flat$ .

## 2.2.4 Ritmo

Os ritmos empregados no segundo movimento são os que compõem a melodia do Mote em Decassilabos, utilizados integral ou parcialmente – alguns derivados da necessidade de se recriar um determinado efeito acústico, e outros criados de modo livre e intuitivo.

Na figura 2.36, estão marcados os exemplos de como os ritmos foram desenvolvidos no segundo movimento. O primeiro exemplo (a) e o último exemplo (d) são formados por células rítmicas da melodia do Mote em Decassílabos, as quais, no caso do exemplo (a), são acrescidas de uma nota pedal ( $Sib$ ) executada em mínimas. Ambos os exemplos (a e d) são constituídos, basicamente, por quiáleras de colcheias, semicolcheias e colcheias; na letra b, aparecem ritmos gerados de maneira intuitiva. Aqui, o Autor preferiu usar síncopes, com o intuito de atenuar um pouco a percepção auditiva da pulsação regular; e na letra c, veem-se ritmos cuja construção foi de acordo com a simulação do efeito acústico escolhido para o trecho – nesse caso, o *delay*. Assim, numa tentativa de imitar esse efeito, o Autor fez uso do ritmo que começa no terceiro tempo do compasso 4 e termina no compasso 5, na parte da viola sertaneja, e o repete nas partes da orquestra de cordas. A célula rítmica construída com duas semicolcheias e duas colcheias, contendo uma ligadura de prolongação entre a segunda semicolcheia e a primeira colcheia, e entre a segunda colcheia e a mínima do compasso seguinte, é repetida por todas as cordas. Os violinos e as violas a repetem apenas uma vez, enquanto que os violoncelos e o contrabaixo a repetem duas vezes consecutivas.

The musical score for section A1 of the second movement (measures 1-7) shows six staves: Viola Sertaneja, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is in common time, with a key signature of one sharp. Measure 1 starts with a dynamic *mf* and a tempo of  $J=100$ . Measure 2 begins with a dynamic *p*. Measure 3 starts with a dynamic *pp*. Measure 4 starts with a dynamic *f*. Measure 5 starts with a dynamic *mf*. Measure 6 starts with a dynamic *f*. Measure 7 starts with a dynamic *mf*. The score is divided into four sections by dashed boxes: (a) Ritmo do Mote em Decassílabos (measures 1-2), (b) Ritmo livre (measures 3-4), (c) Ritmo composto a partir da ideia do delay (measures 5-6), and (d) Ritmo do Mote em Decassílabos (measures 7).

**Figura 2.36** Seção A1 do segundo movimento (c. 1-7). Exemplo dos ritmos utilizados no segundo movimento.

## 2.2.5 Textura

O Autor atém-se, em grande parte, a uma abordagem essencialmente polifônica para gerar as texturas deste movimento. No entanto, na representação das rimas, há o emprego de texturas com aspectos homofônicos, conforme os exemplos mostrados nas figuras 2.37 e 2.38.

Musical score for Figure 2.37, showing six staves for Viola Sertaneja, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is in common time, key C, and measures 22-28. The instruments play various patterns of eighth and sixteenth notes, with dynamics like *mf*, *f*, and *p*.

**Figura 2.37** Seção A2 do segundo movimento (c. 22-28). Exemplo das texturas utilizadas no segundo movimento.

Musical score for Figure 2.38, showing six staves for Viola Sertaneja, Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is in common time, key S, and measures 134-140. It features dynamic markings like *f*, *pp*, and *mp*, and performance instructions like "Div." and "Uni." above the staves.

**Figura 2.38** Seção A6 do segundo movimento (c. 134-140). Exemplo das texturas empregadas no segundo movimento.

As texturas das seções mostradas nas figuras 2.37 e 2.38 são, essencialmente, polifônicas. As linhas dessas texturas são bastante homogêneas quando comparadas entre si, e pouco complexas do ponto de vista da quantidade de vozes utilizadas e da interdependência delas. No final de cada seção, mais precisamente nos dois últimos compassos, há texturas com elementos homofônicos que são, consequentemente, menos complexas.

Os efeitos acústicos influenciaram na construção de algumas texturas específicas. Como exemplo disso, na figura 2.39, avista-se um efeito baseado na ideia do eco originado na viola sertaneja com reflexões na orquestra de cordas nas partes dos violoncelos, do contrabaixo, das violas e dos segundos violinos.

As características texturais geradas pela polifonia, pela homofonia e/ou pelo uso de determinado efeito acústico foram estendidas para todas as seções do segundo movimento.

**Figura 2.39** Seção A6 do segundo movimento (c. 134-140). Exemplo da textura construída a partir de simulação de efeito acústico (eco).

## 2.2.6 Orquestração/Timbre

A orquestração, aqui, procura destacar principalmente a representação das rimas que, neste movimento, têm função estrutural. Além disso, a orquestração objetiva promover a interação entre as personagens através dos efeitos acústicos e, com isso, criar texturas específicas.

A interação é obtida quando os materiais originados pela viola sertaneja são *processados* pela orquestra de cordas, como se esta fora um processador virtual de efeitos.

Os timbres foram organizados de forma que pudessem contribuir para evidenciar tanto a representação das rimas quanto a ideia de interação entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas.

A seguir, nas figuras 2.40 e 2.41, têm-se exemplos de como a orquestração e o timbre promoveram a interação entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas através da ideia de um efeito *flanger* e da representação das rimas, respectivamente.

[Interação entre a Viola Sertaneja e a Orquestra de Cordas através do efeito *flanger*.]

The musical score consists of six staves. From top to bottom: 
 

- Viola Sertaneja:** Staff 1, treble clef, 2/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 127 starts with a dynamic **R**, followed by a dashed box highlighting a specific melodic line. Measure 128 shows a downward-pointing arrow from the first staff to the second staff. Measures 129-133 show a continuation of the pattern with grace notes and slurs.
- Violino 1:** Staff 2, treble clef, 2/4 time. It contains eighth-note patterns with slurs and grace notes.
- Violino 2:** Staff 3, treble clef, 2/4 time. It features eighth-note patterns with slurs and grace notes.
- Viola:** Staff 4, bass clef, 2/4 time. It shows eighth-note patterns with slurs and grace notes. Measure 133 includes a dynamic **p** and a performance instruction **Ord. > >**
- Violoncelo:** Staff 5, bass clef, 2/4 time. It has rests throughout the measures shown.
- Contrabaixo:** Staff 6, bass clef, 2/4 time. It has rests throughout the measures shown.

 Measure 133 concludes with a dynamic **p**.

**Figura 2.40** Seção D2 (c. 127-133). Exemplo da interação entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas através do efeito *flanger*.

A rima é representada, principalmente, pela Orquestra de Cordas.

**Figura 2.41** Seção A1 (c. 1-7). Exemplo da representação da rima.

## 2.3 Terceiro Movimento

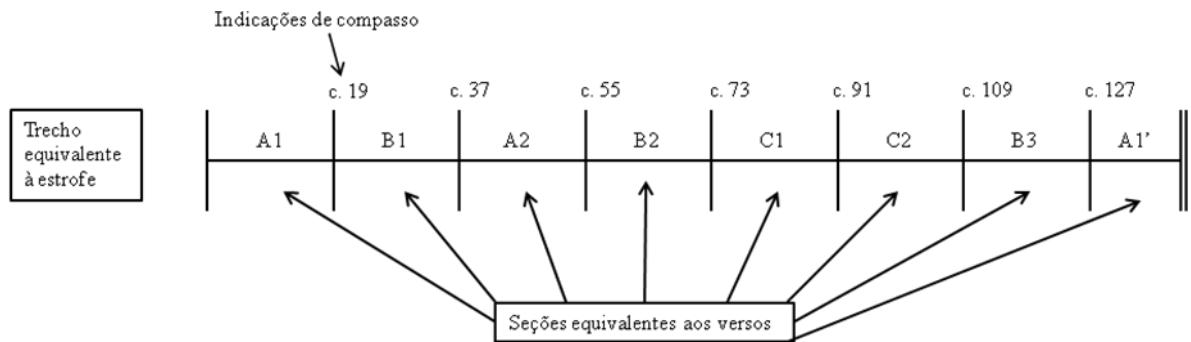
### 2.3.1 Forma

O último movimento contém oito seções, e foi estruturado formalmente a partir do Mourão<sup>12</sup> (A-B-A-B-C-C-B), ao qual foi acrescentado um pequeno trecho originário da seção A1, chamado de A1'. Por esse movimento apresentar uma abordagem temática, a seção A1' foi acrescentada com a finalidade de rematar a música com o tema inicial, proporcionando-lhe unidade.

A abordagem temática é também o principal elemento para a delineamento da forma do terceiro movimento. Isso se dá devido ao fato de que cada seção inicia com um tema que a identifica. Os temas, para efeito de análise, são chamados de *tema 1*, *tema 2* e *tema 3*. Dessa forma, todas as seções Ai têm, em seu início, o mesmo tema 1; todas as seções Bj começam com o tema 2; e as seções Ci, consequentemente, com o tema 3. Além disso, a orquestração dá também sua parcela de contribuição no desenho formal, pois cada tema é apresentado através de uma instrumentação particular: o tema 1 é exposto pela viola sertaneja; o tema 2, pelas cordas, mais precisamente pelos segundos violinos, pelos violoncelos e pelas violas; e o tema 3, que é polifônico, pela viola sertaneja e pelos segundos violinos. É necessário

<sup>12</sup> MOURÃO – O mesmo que trocado, tipo de versos usados na cantoria sertaneja. Os mais comuns são de cinco e de sete pés. São dialogados e difíceis, exigindo resposta imediata do outro cantador, dentro de rimas já escolhidas e limitadas. (CASCUDO, 2002, p. 398).

esclarecer que foram considerados dois timbres: os representados pelas personagens da viola sertaneja e da orquestra de cordas ou qualquer instrumento desse grupo. Desse modo, timbre, orquestração e abordagem temática contribuem de maneira substancial para a delimitação formal do terceiro movimento. Na figura 2.42, é apresentado um gráfico dessa estrutura formal, e nas figuras 2.43, 2.44 e 2.45, exemplos dos temas 1, 2 e 3.



**Figura 2.42** Forma do terceiro movimento.

**Figura 2.43** Tema 1 na parte da Viola Sertaneja (c. 1-6).

A

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncelo  
Contrabaixo

**Figura 2.44** Tema 2 na parte do Violino II (c. 18-25).

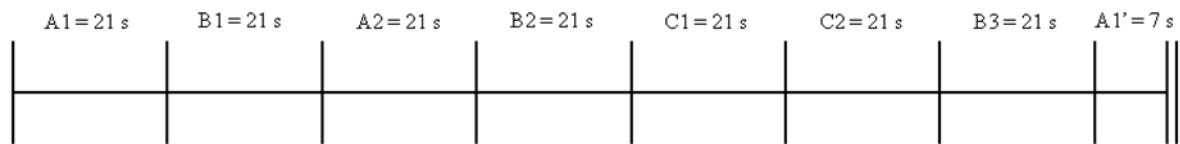
D

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncelo  
Contrabaixo

**Figura 2.45** Tema 3 (polifônico) nas partes da Viola Sertaneja e dos Segundos Violinos (c. 72-78).

### 2.3.2 Proporções temporais

O número 7 serve como referência para a definição das proporções temporais do terceiro movimento. Segundo esse fundamento, têm-se sete seções com durações projetadas de 21 segundos, e uma com 7 segundos.



**Figura 2.46** Proporções temporais do terceiro movimento (múltiplos de 7). Duração total de 2min34s.

### 2.3.3 Organização das alturas

A base da organização das alturas no terceiro movimento é formada pela escala resultante das melodias da Sextilha e do Mote em Decassílabos (v. fig. 2.47) que, para efeito de transposição, tem como nota referencial o Lá b.



**Figura 2.47** Escala derivada das melodias da Sextilha e do Mote em Decassílabos.

A escala exposta acima foi transposta diversas vezes e usada livremente visando constituir os temas e gerar os fragmentos melódicos para o Desafio entre as personagens deste movimento. A ideia foi buscar uma aproximação com o que acontece na Cantoria de Viola (na qual os Cantadores promovem uma disputa poética), relacionando-a com uma disputa musical entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas.

Na figura 2.48, vê-se o tema 1 na parte da viola sertaneja. O tema é construído com a escala em Fá.

Tema 1  
Escala em Fá →

Viola Sertaneja

$\text{♩} = 100$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

**Figura 2.48** Tema 1 na parte da Viola Sertaneja (c. 1-6).

O exemplo da figura 2.49 traz na parte do violino 2 o tema 2, em Si.

18 [A]

Violino Sertaneja

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contraíbaixo

Tema 2  
Escala em Si

**Figura 2.49** Excerto da seção B1 do terceiro movimento contendo o tema 2 (c. 18-25).

O tema 3 é polifônico, e foi posto nas partes da viola sertaneja e dos segundos violinos (v. fig. 2.50). Esse tema foi composto com a escala em Dó para a viola sertaneja e em Fá# para os segundos violinos.

**Figura 2.50** Excerto da seção C1 do terceiro movimento contendo o tema 3 (c. 72-78).

Os temas apresentados nas figuras 2.48, 2.49 e 2.50, no momento em que reaparecem, sofrem algum tipo de alteração. Essas alterações são de duas espécies: variações no próprio tema e/ou no seu acompanhamento. Como exemplo desse procedimento, apresenta-se a figuras 2.51, que contém o tema 1 em sua segunda aparição. Note-se que, em sua exposição (v. fig. 2.48), o tema 1 é executado pela viola sertaneja sem o acompanhamento da orquestra de cordas; já em sua segunda aparição, além das variações, o tema é acompanhado pelos segundos violinos, pelas violas, pelos violoncelos e pelo contrabaixo.

The musical score excerpt (Figure 2.51) shows six staves for an orchestra and a sertanejo fiddle. The instruments are: Viola Sertaneja, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The time signature is 2/4 throughout. Measure 37 begins with a melodic line in the Viola Sertaneja part, which is highlighted with a dashed box and labeled "Tema 1 com variações". This line consists of eighth and sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support. Measures 38 through 42 show the continuation of the theme and variations, with the orchestra providing a rhythmic backdrop. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *arco* (bowing) are used. The score is divided into sections by dashed lines: "Tema 1 com variações" covers measures 37-42, and "Acompanhamento" covers the remainder of the page.

**Figura 2.51** Excerto da seção A2 do terceiro movimento contendo o tema 1 com variações (c. 37-42).

Para se promover um melhor entendimento de como foi realizado o “Desafio” do ponto de vista musical, analisar-se-á a seção A1 (v. figuras 2.52 e 2.53).

A referida seção inicia-se com o tema 1, que serve de mote para a disputa entre as personagens duelantes (viola sertaneja e orquestra de cordas). Como todos os outros, o tema 1 tem a proporção de aproximadamente um terço do tempo da seção à qual pertence, ficando os dois terços restantes para a discussão entre a viola sertaneja e a os instrumentos da orquestra de cordas.

A disputa dá-se através de frases compostas com a mesma escala utilizada na construção de cada tema dentro de cada seção e postas em evidência ora por uma, ora pela outra personagem. A sucessão das personagens portando as frases destacadas acontece, em geral, de dois em dois compassos e, juntamente com a utilização de imitações e contrastes melódicos como recursos principais, auxiliados pelo uso de determinadas dinâmicas, causam a impressão auditiva de uma disputa musical.

**Cantoria**  
**(III- Desafio)**

Nilson Lopes

Partitura      Tema 1

Viola Sertaneja

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Vla. Sert.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

al  
Div.  
pp

*f*      *p*      *mf*  
*f*      *mf*  
*mf*      *p*  
*f*      *p*  
*mf*

**Figura 2.52** Seção A1 do terceiro movimento (c. 1-12).

13

Unis.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

**Figura 2.53** Seção A1 do terceiro movimento (c. 13-18).

### 2.3.4 Ritmo

A elaboração rítmica no terceiro movimento processa-se livremente e, em determinados momentos, é também guiada pelo uso das imitações como recurso para reforçar o conceito do Desafio.

Na figura 2.54, marcado com o retângulo, vê-se na viola sertaneja um motivo rítmico criado intuitivamente. Em seguida, esse mesmo ritmo é imitado pelas violas e violoncelos, e retorna a partir do c. 82 na viola sertaneja.

The musical score for orchestra section C1, measures 79-84. The score includes parts for Viola Sertaneja, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. Measure 79 shows Viola Sertaneja playing eighth-note patterns. Measure 80 shows Violin I and Violin II playing eighth-note patterns. Measure 81 shows Violin I playing eighth-note patterns, Violin II playing pizzicato eighth-note patterns, and Viola playing eighth-note patterns. Measure 82 shows Violin I and Violoncelo playing eighth-note patterns. Measure 83 shows Violin I and Violoncelo playing eighth-note patterns. Measure 84 shows Violin I and Violoncelo playing eighth-note patterns. Annotations include 'Div.', 'Div. pizz.', and 'Imitação rítmica'.

**Figura 2.54** Seção C1 do terceiro movimento – exemplo dos ritmos – (c. 79-84).

### 2.3.5 Textura

As texturas neste movimento foram produzidas de acordo com o objetivo de gerar um clima de discussão entre as personagens. As seções que compõem o terceiro movimento possuem texturas bastante homogêneas entre si e, em geral, todas são pouco complexas.

### 2.3.6 Orquestração/Timbre

Neste movimento, a orquestração e o timbre têm, em relação aos movimentos anteriores, maior importância estrutural. Isso acontece à medida que se procura destacar os temas que dão início às seções do movimento, através da escolha e do emprego de timbres específicos. Os timbres concorrem também para tornar mais clara a disputa através das mudanças rápidas e alternadas que acontecem entre as personagens.

Nas figuras 2.55 e 2.56, exibem-se os procedimentos abordados acima.

**Figura 2.55** Seção A1 do terceiro movimento (c. 1-11).

**A**

18

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Tema 2

pizz.

arco

pizz.

arco

mf

f

p

**B**

27

Mudanças rápidas de timbres

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

f

pizz.

arco

pizz.

arco

mf

f

p

ff

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

mf

ff

**Figura 2.56** Seção B1 do terceiro movimento (c. 18-37).

## CONCLUSÃO

Esta pesquisa composicional teve como foco a Cantoria de Viola, objetivando à escrita da peça **Cantoria**, para viola sertaneja e orquestra de cordas.

Os elementos que constituem a Cantoria de Viola, como os estilos, a música e o esquema das rimas, serviram para a construção dos parâmetros musicais, como a forma, o sistema de alturas, a textura, o ritmo e as proporções. Em associação a isso, foram utilizadas simulações de alguns efeitos acústicos (*reverb*, *delay*, *eco*, *distorção* e *flanger*), com a finalidade de promover interações diferenciadas entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas, tratadas como duas *dramatis personae* do discurso musical. As simulações também contribuíram para gerar texturas específicas, que concorreram para a delimitação formal do primeiro e do segundo movimentos.

No terceiro movimento, tem-se um “Desafio”, no qual a disputa musical entre as personagens citadas acima é relacionada à disputa poética entre os cantadores.

A interação entre as personagens por meio dos efeitos acústicos ocorrida nos dois primeiros movimentos da obra, e efetivada através das técnicas de orquestração, sucede-se de forma que uma assimila materiais gerados pela outra, processando-os, como se o conjunto instrumental da passagem fosse um processador de efeitos.

A forma da peça foi inspirada em estilos da Cantoria de Viola (Sextilha, Décima e Mourão) e delimitada pelo uso de determinados elementos: no primeiro movimento, o Autor procurou destacar a forma que foi inspirada na Sextilha, através de determinadas texturas; no segundo movimento, as rimas foram utilizadas para demarcar as seções da peça; e no terceiro movimento, tem-se um “Desafio”, no qual se tentou criar uma disputa musical entre a viola sertaneja e a orquestra de cordas, num contexto de discurso temático.

Assim como a forma e a textura, os outros parâmetros musicais (alturas, ritmo, proporções, orquestração e timbre) foram pensados a partir da Cantoria de viola.

Neste trabalho, foram expostos exemplos dos procedimentos utilizados e explanados de que forma, na concepção do Autor, eles se relacionam com a Cantoria de Viola.

A tentativa de desenvolver uma linguagem composicional própria a partir da Cantoria de Viola pode ser vista como um passo no desenvolvimento e no amadurecimento do Autor, tendo como foco uma manifestação cultural propriamente nordestina.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Jorge José Ferreira de Lima. **A sonoridade da viola de arame na composição do ciclo *Genesis***. 2009. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.
- BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. 2. ed. Mineola, NY: Dover, 1987. ISBN: 0486253848 / 9780486253848.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11 ed. São Paulo: Global, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. **Nova minigramática da língua portuguesa**. São Paulo: Editora Nacional, 2005.
- CONTI, Roberson. **Viola Caipira**: um pouco de sua história. In: \_\_\_\_\_. **Cursos de Guitarra, Violão e Viola**. Disponível em: <<http://www.arpeggio.com.br/Downloads/viola%20caipira%20um%20pouco%20de%20sua%20historia.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2010.
- COSTA, Ennio Cruz da. **Acústica Técnica**. São Paulo: Edgard Blücher, 2003. 127p. ISBN: 8521203349.
- GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina**: música e palavra. São Paulo: Terceira Margem, 2000. ISBN: 8587769162 / 9788587769169.
- RATTON, Miguel. **Processadores de Efeitos**. Artigo publicado no portal [www.music-center.com.br](http://www.music-center.com.br) em 13 fev. 2009. Disponível em: <<http://qgdaluz.com.br/Apostilas%20e%20Cursos%20de%20%C3%81udio%20Profissional/Processadores%20de%20efeitos%20-%20fundamentos.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2010.
- ROCHA, Ticiano Albuquerque de Carvalho. **Eterno/Imediato, para orquestra de câmara**: desenvolvimento de linguagem composicional visando representações de dualidades temporais. 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2009. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Tese87.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2010.
- SOUZA, Andréa Carneiro de (Org.). **Viola Instrumental Brasileira**. Rio de Janeiro: Artviva, 2005. 204p. ISBN: 8599616013 / 9788599616017.

## **APÊNDICE A**

**PARTITURA COMPLETA DE “CANTORIA”,  
PARA VIOLA SERTANEJA DE 10 CORDAS  
E ORQUESTRA DE CORDAS**

# CANTORIA

**I - Sextilha**

**II - Décima**

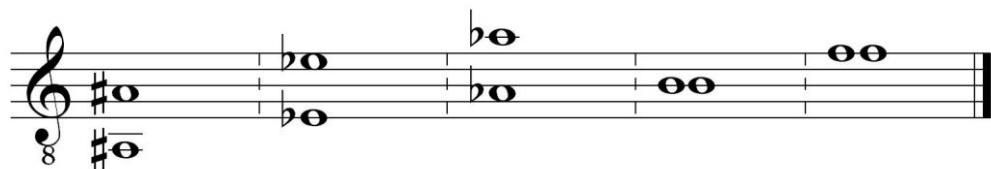
**III - Desafio**

**Nilson Lopes  
2010**

**Instrumentação:  
Viola Sertaneja de 10 cordas e Orquestra de Cordas<sup>13</sup>**

**A Viola deve ser amplificada.**

**Afinação da viola sertaneja:**




---

(\*) Três primeiros violinos, três segundos violinos, três violas, dois violoncelos e um contrabaixo.

Partitura

**Cantoria**

## I-Sextilha

Nilson Lopes

**Viola sertaneja**

**Violino 1**

**Violinos I**

**Violino 2**

**Violino 3**

**Violino 4**

**Violinos II**

**Violino 5**

**Violino 6**

**Violas**

**Viola 1**

**Viola 2**

**Violoncelos**

**Vc. 1**

**Vc. 2**

**Contrabaixo**

## Cantoria (I-Sextilha)

6

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Ord.

*mf*

*f*

Ord.

*mf*

*f*

Ord.

*mf*

*f*

Ord.

*mf*

*f*

Ord.

*f*

*p*

Ord.

*f*

*p*

arco

*f*

*p*

## Cantoria (I-Sextilha)

## Cantoria (I-Sextilha)

16 [A]

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vln. II

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

21

Vla. sert.

Vln. 1

*f* *p*

Vlns. I

Vln. 2

*f* *mf* *f*

Vln. 3

Vln. 4

*f* *p* *mf*

Vlns. II

Vln. 5

*f*

col legno

Vln. 6

*p* *f* *p*

Ord.

Vla. 1

*f* *p*

Vlas.

Vla. 2

*col legno*

Vc. 1

*p* *f*

Vcs.

Vc. 2

*p* *f*

Ord.

Cb.

*p*

## Cantoria (I-Sextilha)

B  $\text{♩} = 60$

26

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

31

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

36

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

41

Vla. sert.

C = 120

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vlas.

Vla. 2

Vc. 1

Vcs.

Vc. 2

Cb.

arco

arco

p

p

col legno

p

p

p

p

Ord. a sul pont.  
gradualmente

## Cantoria (I-Sextilha)

46

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

mf

p

*Ord.*

*arco*

## Cantoria (I-Sextilha)

51

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vlns. II  
Vln. 4

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

*mf* — *f*

*p* *mp* *mf* *f*

*Ord. a sul pont. gradualmente*

*Ord. a sul pont. gradualmente*

*p*

*Ord. a sul pont. gradualmente*

*p*

*Ord. a sul pont. gradualmente*

*Ord. a sul pont. gradualmente*

*ff* *mf*

*arcō*

*p*

*ff* *p*

*arcō* *Ord. a sul pont. gradualmente*

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

*Ord. a sul pont. gradualmente*

*mf*

*Ord. a sul pont. gradualmente*

*mf*

*Sul pont.* *Ord. a sul pont. gradualmente*

## Cantoria (I-Sextilha)

56

D = 150

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vlas.

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

*f*

*p*

Sul pont.

*mp* *f*

Sul pont.

*mp* *f*

Sul pont.

*mp* *f*

Ord. a sul pont.  
gradualmente

Sul pont.

Ord. a sul pont.  
gradualmente

Sul pont.

*f* *mf*

*mf*

Sul pont.

*mf*

Sul pont.

*mf*

Sul pont.

*mf*

Slap

*fff*

## Cantoria (I-Sextilha)

61

Vla. sert.

Sul pont.

Vln. 1

*mp*

*f*

Vlns. I

Vln. 2

*mp*

*f*

Vln. 3

*mp*

*f*

Vln. 4

*mp*

*f*

Vlns. II

Vln. 5

Sul pont.

*mf*

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Sul pont.  
arco

*mf*

## Cantoria (I-Sextilha)

66

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2  
Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1  
Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1  
Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

71

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

76

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

E  $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{2}{4}$

This musical score page shows a complex arrangement for orchestra. The top section features six staves for strings: Vla. sert., Vln. 1, Vlns. I (Vln. 2), Vln. 3, Vln. 4, and Vlns. II (Vln. 5). The middle section features two staves for woodwinds: Vlas. (Vla. 1) and Vla. 2. The bottom section features two staves for brass/violoncello: Vcs. (Vc. 1) and Vc. 2. A basso continuo staff (Cb.) is at the very bottom. The key signature is E major, indicated by a box labeled 'E' above the staff. The time signature changes frequently, with measures in 3/4, 1/8, and 2/4. Measure 76 begins with a rest for all parts. The strings play sustained notes or short patterns, while the woodwinds and basso continuo provide harmonic support. The basso continuo staff includes a bassoon part and a harpsichord/cembalo part.

## Cantoria (I-Sextilha)

81  $\text{♩} = 120$

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Ord.  
*p*

*p*

Ord.  
*p*

Ord.  
*p*

*col legno*  
*p* *f* *p* *f*

Ord.  
*p*

Ord.  
*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

## Cantoria (I-Sextilha)

86

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vcs.

Vc. 2

Cb.

Ord.

*p*

*f*

*p*

## Cantoria (I-Sextilha)

91

Vla. sert.



Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

F = 85

*mf*

*p* *pp*

*sul tasto*

*p*

*sul tasto*

*p*

*sul tasto*

*p*

*mf*

*f* *p*

*p*

*mf*

*p*

## Cantoria (I-Sextilha)

96

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2  
Vln. 3

Vlns. II  
Vln. 4  
Vln. 5  
Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1  
Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1  
Vc. 2

Cb.

mf

f

mf

p

pp

Ord.

sul tasto

p

sul tasto

pizz.

f

pizz.

f

p

pizz.

f

## Cantoria (I-Sextilha)

101

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vlas.  
Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

106

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2  
Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1  
Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1  
Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

G  $\text{♩} = 120$

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

The score consists of 13 staves of music. The first staff is for Vla. sert. The second staff is for Vln. 1, followed by Vln. 2 and Vln. 3 in a bracketed group. The fourth staff is for Vln. 4, followed by Vln. 5 and Vln. 6 in a bracketed group. The sixth staff is for Vlas., followed by Vla. 1 and Vla. 2 in a bracketed group. The eighth staff is for Vcs., followed by Vc. 1 and Vc. 2 in a bracketed group. The tenth staff is for Cb. Various dynamics are indicated throughout the score, such as 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (pianissimo). Measure numbers are present at the beginning of each staff.

## Cantoria (I-Sextilha)

116

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

121

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 2

Vc. 1

Vcs.

Vc. 2

Cb.

121

*p*

*f*

*p*

*mf*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*ff*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

## Cantoria (I-Sextilha)

H       $\text{♩} = 60$   
 125

Vla. sert.

## Cantoria (I-Sextilha)

131

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

136 ♩ = 120

Vla. sert.

Cantoria (I-Sextilha) musical score for orchestra. The score consists of six systems of music, each with two measures. The instrumentation includes:

- Top System:** Vla. sert. (Violoncello/Bassoon). Measure 1: Rest. Measure 2: 8th note (mf), 16th-note pattern (p). Measure 3: Rest.
- Second System:** Vln. 1, Vln. 2, Vln. 3. Measure 1: Rest. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: Rest. Measure 5: Rest. Measure 6: Rest.
- Third System:** Vln. 4, Vln. 5, Vln. 6. Measure 1: Rest. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: Rest. Measure 5: Rest. Measure 6: Rest.
- Fourth System:** Vlas. 1, Vlas. 2. Measure 1: 6teenth-note pattern (6). Measure 2: 6teenth-note pattern (6). Measure 3: 6teenth-note pattern (6). Measure 4: Rest. Measure 5: Rest.
- Fifth System:** Vcs. 1, Vcs. 2. Measure 1: Rest. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: Rest. Measure 5: Rest. Measure 6: Rest.
- Bottom System:** Cb. (Double Bass). Measure 1: Rest. Measure 2: Rest. Measure 3: Rest. Measure 4: Rest. Measure 5: Rest. Measure 6: Rest.

Performance instructions include dynamics (mf, p), accents, and triplet markings (3).

## Cantoria (I-Sextilha)

141

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I    Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II    Vln. 5

pizz.

Vln. 6

*mf*    *f*    *p*

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

pizz.

*mf*    *pizz.*

Vc. 1

Vcs.

Vc. 2

Cb.

*mf*    *mf*

## Cantoria (I-Sextilha)

146

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

col legno

pizz.

*f*

*mf*

*p*

*f*

*p*

*f*

*f*

*mf*

*f*

*f*

*mf*

*f*

*ff*

*f*

*mf*

*f*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

## Cantoria (I-Sextilha)

$J = 150$

151

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I Vln. 2 *p* *f* *p* *Sul pont.* *mp*

Vln. 3 *Ord.* *mf* *p* *Sul pont.* *mp*

Vln. 4 *f* *mp*

Vlns. II Vln. 5 *mf* *p*

Vln. 6 *p* *mp* *arco*

Vlas. Vla. 1 *mf* *f* *p* *Sul pont.* *mp*

Vla. 2 *mp* *arco* *Sul pont.*

Vcs. Vc. 1 *f* *p* *mp* *Sul pont.*

Vc. 2 *f* *p* *mp* *Sul pont.*

Cb. *f* *Sul pont.*

## Cantoria (I-Sextilha)

156

Vla. sert.

Sul pont.

Vln. 1

*mp* ff

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

*mp* ff

Vln. 6

ff

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Sul pont.

Vcs.

Vc. 1

ff

Vc. 2

ff

Cb.

*mp* ff

## Cantoria (I-Sextilha)

161

Vla. sert.

Vln. 1      Vln. 2      Vln. 3      Vln. 4      Vln. 5      Vln. 6

Vln. I      Vln. II

Vla. 1      Vla. 2

Vc. 1      Vc. 2

Cb.

Sul pont.

mp

Sul pont.

mp

## Cantoria (I-Sextilha)

166

Vla. sert.

*mp*

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*Sul pont.*

*pp*

*pp*

*Sul pont.*

## Cantoria (I-Sextilha)

171

Vla. sert.

Cantoria (I-Sextilha)

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

$K = 120$

## Cantoria (I-Sextilha)

176

Vla. sert.

Vlns. I

Vln. 1      *p*

Vln. 2      *f*

Vln. 3      *f*

Vlns. II

Vln. 4      *p*

Vln. 5      *f*

Vln. 6      *p*

Vlas.

Vla. 1      *f*

Vla. 2      *p*

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

181

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

f

Vln. 3

f

Vln. 4

Vln. 5

f

f

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

f

Vla. 2

f

Vc. 1

Ves.

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

L  $\text{♩} = 85$

186

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

*f*

Vln. 3

*f*

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

*f*

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

*f*

Vla. 2

*f*

Ves.

Vc. 1

Vc. 2

*p*

*sul tasto*

*p*

*sul tasto*

*pp*

*sul tasto*

*pp*

*sul tasto*

*p*

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

191

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

*p*

*sul tasto*

*pp*

*sul tasto*

*pp*

*sul tasto*

*pp*

*pp*

*sul tasto*

*pp*

## Cantoria (I-Sextilha)

## Cantoria (I-Sextilha)

201

Vla. sert.

**M** ♦ = 120

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas. I

Vlas. II

Vla. 1

Vla. 2

Vcs. I

Vcs. II

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

206

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

The musical score consists of ten staves. The first staff is for Vla. sert. The second staff is for Vln. 1, which starts with a rest. The third staff is for Vlns. I, containing Vln. 2 and Vln. 3. The fourth staff is for Vln. 4. The fifth staff is for Vlns. II, containing Vln. 5. The sixth staff is for Vln. 6. The seventh staff is for Vlas., containing Vla. 1 and Vla. 2. The eighth staff is for Vcs., containing Vc. 1 and Vc. 2. The ninth staff is for Cb. Dynamic markings 'ff' appear at the end of the first section (measures 1-4) and again at the end of the section starting with Vln. 6 (measures 5-8). Measure 9 begins with a rest for Vln. 1 and Vlns. I, followed by a dynamic 'ff'.

## Cantoria (I-Sextilha)

211

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vln. 5

Vln. 6

Vlas. 1

Vlas. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

216

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

The musical score consists of ten staves of music. The top staff is for 'Vla. sert.' (Viola da Terra). Below it are three staves for 'Vlns. I' (Violin section), with 'Vln. 1' on the top, 'Vln. 2' in the middle, and 'Vln. 3' on the bottom. The next three staves are for 'Vlns. II' (Violin section), with 'Vln. 4' on the top, 'Vln. 5' in the middle, and 'Vln. 6' on the bottom. The next two staves are for 'Vlas.' (Violas), with 'Vla. 1' on the top and 'Vla. 2' on the bottom. The final three staves are for 'Vcs.' (Double Bass section), with 'Vc. 1' on the top, 'Vc. 2' in the middle, and 'Cb.' (Cello) on the bottom. Measure 216 begins with a rest for 'Vla. sert.' followed by a melodic line for 'Vlns. I'. The 'Vlns. II' section follows with a rhythmic pattern. The 'Vlas.' and 'Vcs.' sections provide harmonic support with sustained notes. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

## Cantoria (I-Sextilha)

## Cantoria (I-Sextilha)

226

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vla. 2

Vcl. 1

Vcl. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

231

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vlas.

Vla. 2

Vc. 1

Vcs.

Vc. 2

Cb.

The musical score consists of ten staves of music. From top to bottom, the instrumentation is: Vla. sert. (Viola sertaneja), Vln. 1 (Violin 1), Vlns. I (Violins 1), Vln. 2 (Violin 2), Vln. 3 (Violin 3), Vln. 4 (Violin 4), Vlns. II (Violins 2), Vln. 5 (Violin 5), Vln. 6 (Violin 6), Vla. 1 (Viola 1), Vlas. (Violas), Vla. 2 (Viola 2), Vc. 1 (Cello 1), Vcs. (Double basses), Vc. 2 (Cello 2), and Cb. (Double bass). The score is numbered 231 at the beginning. The title "Cantoria (I-Sextilha)" is centered above the staves. The music features various note patterns, including sixteenth-note figures and sustained notes, with some staves showing eighth-note patterns. The instrumentation is primarily woodwind and brass, with the double basses providing harmonic support.

## Cantoria (I-Sextilha)

236

The musical score consists of ten staves of music. The top staff is for 'Vla. sert.' (Viola sertadeira), followed by six staves for 'Vlns.' (Violins) grouped into three pairs: 'Vln. 1' and 'Vln. 2', 'Vln. 3' and 'Vln. 4', and 'Vln. 5' and 'Vln. 6'. Below these are two staves for 'Vlas.' (Violas), grouped into 'Vla. 1' and 'Vla. 2'. At the bottom are two staves for 'Vcs.' (Double basses), grouped into 'Vc. 1' and 'Vc. 2'. The final staff at the bottom is for 'Cb.' (Double bass). The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth note patterns with various slurs and grace notes.

## Cantoria (I-Sextilha)

241

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

N

246

Vla. sert.

Vln. 1      Vln. 2      Vln. 3

Vln. 4      Vln. 5      Vln. 6

Vlas.      Vla. 2

Vcs.      Vc. 2

Cb.

Dynamics and markings include:

- Vla. sert.: dynamic *p*
- Vln. 1: dynamic *p*
- Vln. 2: dynamic *p*
- Vln. 3: dynamic *> p*
- Vln. 4: dynamic *mf*, dynamic *p*
- Vln. 5: dynamic *mf*, dynamic *p*
- Vln. 6: dynamic *mf*, dynamic *p*
- Vlas.: dynamic *p*
- Vla. 2: dynamic *p*
- Vcs.: dynamic *p*
- Vc. 2: dynamic *p*
- Cb.: dynamic *mf*, dynamic *p*

## Cantoria (I-Sextilha)

251

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

 ♩ = 150

256

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

261

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

ff

Sul pont.

ff

Ord.

subito **p**

Ord.

subito **p**

Ord.

subito **p**

ff

p

subito **p**

ff

subito **p**

ff

Sul pont.

subito **p**

ff

subito **p**

ff

ff

ff

## Cantoria (I-Sextilha)

266

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Sul pont.

*ff*

Vln. 6

Sul pont.

*ff*

Vla. 1

Sul pont.

*ff*

Vla. 2

Sul pont.

*ff*

Vc. 1

Sul pont.

*ff*

Vc. 2

Sul pont.

*ff*

Cb.

Sul pont.      Sul pont.

*subito p*      *ff*

## Cantoria (I-Sextilha)

## Cantoria (I-Sextilha)

276

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

Sul pont.

*ff*

*subito p*

*subito p*

*subito p*

*ff*

*subito p*

*ff*

*subito p*

*ff*

*subito p*

*ff*

*subito p*

Cantoria (I-Sextilha)

**281** **P**       **$\text{♩} = 120$**

Vla. sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vla. 1

Vla. 2

Vcs. 1

Vcs. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

286

Vla. sert.

Cantoria (I-Sextilha)

286

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II

Vln. 5

Vln. 6

Vlas.

Vla. 1

Vla. 2

Vcs.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.

## Cantoria (I-Sextilha)

291

Vla. sert.

Vln. 1

Vlns. I  
Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Vlns. II  
Vln. 5

Vln. 6

Vlas.  
Vla. 1

Vla. 2

Vcs.  
Vc. 1

Vc. 2

Cb.

# Cantoria

(II-Décima)

Partitura

Nilson Lopes

**Viola Sertaneja**

**Violino 1**

**Violino 2**

**Viola**

**Violoncelo**

**Contrabaixo**

## Cantoria ( II-Décima)

Musical score for orchestra, page 145, featuring six staves:

- Vla. Sert.**: Treble clef, 3/8 time, key signature of one flat. Playing eighth-note patterns.
- Vln. 1**: Treble clef, 3/8 time, key signature of one flat. Playing sixteenth-note patterns.
- Vln. 2**: Treble clef, 3/8 time, key signature of one flat. Playing sixteenth-note patterns.
- Vla.**: Bass clef, 3/8 time, key signature of one flat. Playing eighth-note patterns.
- Vc.**: Bass clef, 3/8 time, key signature of one flat. Playing eighth-note patterns.
- Cb.**: Bass clef, 3/8 time, key signature of one flat. Playing sixteenth-note patterns.

Dynamic markings: *p*, *f*, *mf*.

## Cantoria ( II-Décima)

6

Vla. Sert.

A

*p*

Vln. 1

*mf*

Div.

*pp*

Vln. 2

*mf*

Vla.

*mf*

Vc.

*mf*

Cb.

*mf*

## Cantoria ( II-Décima)

10

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Unis.

pizz.

arco

*mf*

*pp*

*f*

*mf*

*mf*

## Cantoria ( II-Décima)

B

13

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.  
arco

f  
mf  
mf  
mf  
f

## Cantoria ( II-Décima)

17

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

## Cantoria ( II-Décima)

C

20

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

20

*mf*

*f*      *mf*

*f*

## Cantoria ( II-Décima)

23

Vla. Sert.

8

23

Vln. 1

*p*

Vln. 2

Vla.

Vc.

*mf*

Cb.

*mf*

This musical score page contains two staves of music for an orchestra. The top staff includes parts for Vla. Sert. (Viola Sert), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Double Bass). Measure 23 begins with Vla. Sert. playing eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. Vln. 1 follows with a rhythmic pattern involving grace notes and a dynamic marking of *p*. Measures 24 and 25 show the continuation of this pattern, with Vc. and Cb. joining in with eighth-note patterns at a dynamic of *mf*.

## Cantoria ( II-Décima)

26

Vla. Sert.

8

*mf* < *f*

D

*mf*

Vln. 1

*mf*

Vln. 2

*mf*

Vla.

*mf*

Vc.

*mf*

*p*

Cb.

*mf*

*p*

This musical score page contains five staves of music for orchestra and choir. The instruments listed are Vla. Sert., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The score is numbered 26 at the top left. The Vla. Sert. staff begins with a melodic line in 8/8 time, followed by a rest. The Vln. 1 staff begins with a melodic line in 4/4 time. The Vln. 2 staff follows with a melodic line in 4/4 time. The Vla. staff continues the melodic line in 4/4 time. The Vc. staff begins with a rhythmic pattern of eighth notes in 4/4 time, followed by a melodic line in 4/4 time. The Cb. staff follows with a rhythmic pattern of eighth notes in 4/4 time, followed by a melodic line in 4/4 time. Measure 26 concludes with a dynamic marking of *mf* and a dynamic marking of *p*. A square bracket labeled 'D' is positioned above the Vln. 1 staff in the second measure of the score.

## Cantoria ( II-Décima)

30

Vla. Sert.

The musical score consists of six staves. The top staff, labeled 'Vla. Sert.', features a treble clef and a common time signature. It contains a continuous line of eighth-note patterns with grace notes, separated by vertical bar lines. The second staff, labeled 'Vln. 1', has a treble clef and is mostly blank, with three short horizontal dashes indicating rests. The third staff, labeled 'Vln. 2', also has a treble clef and is similarly mostly blank with three short horizontal dashes. The fourth staff, labeled 'Vla.', has a bass clef and is mostly blank with three short horizontal dashes. The fifth staff, labeled 'Vc.', has a bass clef and shows a pattern of eighth-note pairs connected by curved stems. The bottom staff, labeled 'Cb.', has a bass clef and shows a similar pattern of eighth-note pairs connected by curved stems, mirroring the cello part above it.

## Cantoria ( II-Décima)

33

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

E

*p*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*pp*

*p*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*pp*

Div.

## Cantoria ( II-Décima)

37

Vla. Sert.

Vln. 1      Div.      *pp*

Vln. 2      Div.      *pp*

Vla.

Vc.

Cb.      *mf*

This musical score page contains six staves of music for orchestra. The instruments listed from top to bottom are: Vla. Sert., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. Measure 37 begins with Vln. 1 and Vln. 2 playing sustained notes with dynamic markings 'pp' and 'Div.' respectively. The Vla. Sert. staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vla. staff has a similar rhythmic pattern. The Vc. and Cb. staves show sustained notes. The score concludes with a dynamic marking 'mf' under the Cb. staff.

## Cantoria ( II-Décima)

Musical score for strings and basso continuo, page 156. The score consists of five staves:

- Vla. Sert.** (Violin I) starts with a single eighth note followed by a fermata, then rests. It then enters with a sixteenth-note pattern in 8/8 time, dynamic *p*.
- Vln. 1** (Violin I) begins with a sixteenth-note pattern in 4/4 time, dynamic *mf*. It then rests.
- Vln. 2** (Violin II) begins with a sixteenth-note pattern in 4/4 time, dynamic *mf*. It then rests.
- Vla.** (Viola) begins with a single eighth note followed by a fermata, then rests.
- Vc.** (Cello) and **Cb.** (Bass) enter together with a sixteenth-note pattern in 3/4 time, dynamic *mf*. They then rest.

The score includes a dynamic marking **F** above the Vla. Sert. staff and a tempo marking **41** at the beginning of the piece.

## Cantoria ( II-Décima)

Musical score for orchestra, page 157, section Cantoria (II-Décima). The score consists of six staves:

- Vla. Sert.** (Violoncello/Bassoon): Starts with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 45 ends with a dynamic ***f***.
- Vln. 1** (Violin 1): Measures 45-46 are mostly rests. Dynamic ***mf*** is indicated at the end of measure 46.
- Vln. 2** (Violin 2): Measures 45-46 are mostly rests. Dynamic ***mf*** is indicated at the end of measure 46.
- Vla.** (Double Bass): Measures 45-46 are mostly rests. A dynamic ***b*** is shown at the end of measure 46.
- Vc.** (Cello): Starts with a dynamic ***p***. The first measure of the solo section begins with a dynamic ***f***. The dynamic ***mf*** is indicated at the end of the solo section.
- Cb.** (Bassoon): Measures 45-46 are mostly rests. A dynamic ***mf*** is indicated at the end of measure 46.

The score uses common time (indicated by a '4'). Measure numbers 45 and 46 are present above the staves. Articulation marks, slurs, and grace notes are also visible.

## Cantoria ( II-Décima)

49

G

Vla. Sert.

8

*mf*

Vln. 1

a 2

*mf* > *mp* > *p* >

Vln. 2

Vla.

*mf* > *mp* > *p* > *pp*

Vc.

Cb.

## Cantoria ( II-Décima)

54

Vla. Sert.

**H**

Vln. 1      **Tutti**

*pp*                  *mf*

Vln. 2      **Tutti**

*mf*      *pp* *mf subito*      *pizz.* *mf*

Vla.                  *p*      *pizz.* *mf*

Vc.                  *mf*      *mf*      *pp*      *mf*      *pizz.* *arco*

Cb.                  *mf*      *mf*      *pp*      *mf*      *pizz.* *arco*

## Cantoria ( II-Décima)

59

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.  
*mf*

pizz.  
*mf*

pizz.  
*pp*  
*mf*

pizz.  
*pp*  
*mf*

arco  
*p*

arco  
*p*

## Cantoria ( II-Décima)

64

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

## Cantoria ( II-Décima)

68

## Cantoria ( II-Décima)

73

Vla. Sert.

8      *p* ————— *mf*

Vln. 1      > *pp*      Sul pont.      *ff*      Ord.      *mf*

Vln. 2      > *pp*      Sul pont.      *ff*      Ord.      *mf*

Vla.      > *pp*      Sul pont.      *ff*

Vc.      *pp*      Sul pont.      *ff*      Ord.      *mf*

Cb.      *p*      *pp*      *ff*      Sul pont.      Ord.      *mf*

## Cantoria ( II-Décima)

K

77

Vla. Sert.

Vln. 1      al

Vln. 2      Div.

Vla.      Ord.

Vc.      mp

Cb.

## Cantoria ( II-Décima)

## Cantoria ( II-Décima)

L

Vla. Sert.

85

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Div.

pp

pp

a2

pp

pp

Div.

$\text{e}^{\#}$

p

Unis.

$\text{e}^{\#}$

p

f

$\text{e}^{\#}$

p

f

## Cantoria ( II-Décima)

M

90

Vla. Sert.

Vln. 1      Unis.      Div.

Vln. 2      Unis.      al

Vla.      arco

Vc.      *p subito*

Cb.      *mf*

## Cantoria ( II-Décima)

## Cantoria ( II-Décima)

100

Vla. Sert.

8

*p* ————— *mf*

Sul pont.

Vln. 1

*ff*

Sul pont.

Vln. 2

*ff*

Sul pont.

Vla.

*ff*

Sul pont.

Vc.

*ff*

Sul pont.

Cb.

*ff*

Sul pont.

*f*

Sul pont.

*f*

Sul pont.

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

## Cantoria ( II-Décima)

[0]

104

Vla. Sert.

Vln. 1      Ord.  
              *mf*

Vln. 2      Ord.  
              *mf*

Vla.

Vc.      Ord.  
              *mf*

Cb.      Ord.  
              *mf*

## Cantoria ( II-Décima)

Vla. Sert.

108

Div. pizz. arco

108

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Div. pizz. pizz.

Div. pizz. Unis.

f p

f p

mf pp

mf pp

f

pizz.

Div. pizz. Unis.

mf

pizz.

mp

## Cantoria ( II-Décima)

P

Vla. Sert. III 8 *mf*

Vln. 1 III Unis. *mf*

Vln. 2 Unis. arco *mp*

Vla. arco *mf* *mf*

Vc. *f* arco *p*

Cb. *f* arco *p*

## Cantoria ( II-Décima)

114

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page contains six staves for different instruments. The first staff, 'Vla. Sert.', shows a continuous eighth-note pattern. The second staff, 'Vln. 1', features eighth-note pairs followed by a dynamic 'p' and a sixteenth-note cluster. The third staff, 'Vln. 2', consists of eighth-note pairs with a dynamic 'mp'. The fourth staff, 'Vla.', has a single eighth note followed by a dynamic 'mf' and a sixteenth-note cluster with a dynamic 'pp'. The fifth staff, 'Vc.', shows eighth-note pairs with a dynamic 'mf'. The sixth staff, 'Cb.', shows eighth-note pairs with a dynamic 'mf'. The page is numbered '114' at the top left and includes a section title 'Cantoria ( II-Décima)' at the top right.

## Cantoria ( II-Décima)

Vla. Sert.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

117

117

8

*ppp*

*ppp*

*mf*

*arco*

*mf*

*arco*

*mf*

*arco*

## Cantoria ( II-Décima)

Musical score for orchestra, page 175, section Cantoria (II-Décima). The score consists of six staves:

- Vla. Sert.** (Violin Sordino): Starts with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 120:  $\boxed{Q}$ , eighth-note pairs, dynamic  $p$ .
- Vln. 1**: Measure 120: Rests, dynamic  $mf$ .
- Vln. 2**: Measure 120: Sixteenth-note patterns, dynamic  $mf$ .
- Vla.**: Measure 120: Rests, dynamic  $mf$ . The instruction "Muted" is written above the staff.
- Vc.**: Measure 120: Sixteenth-note patterns with slurs and dynamics  $>$ , dynamic  $p$ .
- Cb.**: Measure 120: Rests, dynamic  $mf$ .

## Cantoria ( II-Décima)

Musical score for orchestra, page 176, section II-Décima. The score consists of six staves:

- Vla. Sert.**: Treble clef, common time (indicated by '8'). Measures 1-2 show sustained notes. Measure 3 starts with a bass note followed by a measure of rests. Measure 4 begins with a bass note and continues with eighth-note patterns. A square bracket labeled 'R' is positioned above the staff.
- Vln. 1**: Treble clef, common time (indicated by '124'). Measures 1-2 show eighth-note patterns. Measure 3 starts with a bass note followed by a measure of rests. Measure 4 begins with a bass note and continues with eighth-note patterns.
- Vln. 2**: Treble clef, common time (indicated by '124'). Measures 1-2 show sustained notes. Measure 3 starts with a bass note followed by a measure of rests. Measure 4 begins with a bass note and continues with eighth-note patterns.
- Vla.**: Bass clef, common time (indicated by '124'). Measures 1-2 show eighth-note patterns. Measure 3 starts with a bass note followed by a measure of rests. Measure 4 begins with a bass note and continues with eighth-note patterns. The instruction "Ord. > >" is written above the staff.
- Vc.**: Bass clef, common time (indicated by '124'). Measures 1-2 show sustained notes. Measure 3 starts with a bass note followed by a measure of rests. Measure 4 begins with a bass note and continues with eighth-note patterns. The instruction "> >" is written above the staff.
- Cb.**: Bass clef, common time (indicated by '124'). Measures 1-2 show sustained notes. Measure 3 starts with a bass note followed by a measure of rests. Measure 4 begins with a bass note and continues with eighth-note patterns. The instruction "> >" is written below the staff.

## Cantoria ( II-Décima)

Musical score for orchestra, page 128, measures 1-4.

The score consists of six staves:

- Vla. Sert.** (Violin Section): Starts with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a dynamic  $\text{f}$ .
- Vln. 1**: Starts with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a dynamic  $\text{f}$ .
- Vln. 2**: Starts with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a dynamic  $\text{f}$ .
- Vla.**: Starts with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a dynamic  $\text{f}$ .
- Vc.** (Cello): Rests throughout the measure.
- Cb.** (Double Bass): Rests throughout the measure.

Measure 4 includes performance instructions: "Ord. > >" above the Vla. staff and "> >" above the Cb. staff.

## Cantoria ( II-Décima)

133

Vla. Sert. S

*p*      *f*

133

Vln. 1      *p*      *Div.*

Vln. 2      *p*

Vla.      *mp*

Vc.      *f*

Cb.      *mf*

The musical score consists of six staves. The first staff (Vla. Sert.) starts with a forte dynamic (f) and a measure ending in 8/8. The second staff (Vln. 1) begins with a piano dynamic (p). The third staff (Vln. 2) also starts with a piano dynamic (p). The fourth staff (Vla.) starts with a piano dynamic (p). The fifth staff (Vc.) starts with a forte dynamic (f). The sixth staff (Cb.) starts with a mezzo-forte dynamic (mf). The score includes various rests and measure endings, with a section labeled "Div." above the Vln. 1 staff.

## Cantoria ( II-Décima)

136

Vla. Sert.

*f*

*p subito*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*mp*

*p*

*mf*

*mf*

*mp*

## Cantoria ( II-Décima)

139

Vla. Sert.

Unis.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

# Cantoria

Partitura

(III- Desafio)

Nilson Lopes

*J = 100*

Viola Sertaneja

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

8

Vla. Sert.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Cantoria (III- Desafio)

13

Vla. Sert.

Unis.

13

Vln. I

mf

p

13

Vln. II

mf

p

mf

Vla.

mf

p

Vc.

Vb.

mf

p

Cb.

mf

p

A

19

Vla. Sert.

19

Vln. I

mf

19

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

arco

Vb.

mf

pizz.

arco

Cb.

mf

## Cantoria (III- Desafio)

24

Vla. Sert.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf f pizz. f pizz. f pizz. f f f f f f

25

29

Vla. Sert.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf arco tr p arco mf arco mf arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

## Cantoria (III- Desafio)

34

Vla. Sert. *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *tr*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

B

*mf*

*arco*

40

Vla. Sert. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

*arco*

## Cantoria (III- Desafio)

46

Vla. Sert. *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *p*

Cb. *p* *mf*

This musical score page contains two staves of music. The top staff starts with a dynamic of *mf* and includes markings for 8/8 time and a triplet symbol over a sixteenth-note pattern. The bottom staff begins with a dynamic of *p*. Both staves feature various rhythmic patterns and dynamics, including *arco* and *mf*.

51

Vla. Sert. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

C

This musical score page contains two staves of music. The top staff starts with a dynamic of *f*. The bottom staff begins with a dynamic of *f*. Both staves feature various rhythmic patterns and dynamics, including *arco* and *f*.

## Cantoria (III- Desafio)

56

Vla. Sert.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*mf*

*Div.*

61

Vla. Sert.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*p*

*f*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

*p*

*f*

Cantoria (III- Desafio)

67

Vla. Sert.

*mf*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

68

Vln. I

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

D

73

Vla. Sert.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Cantoria (III- Desafio)

87

Vla. Sert.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Div. pizz.

Div.

mf

ff

mf

Div.

mf

mf

mf

88

Vla. Sert.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

E

f

mf

3

arco

mf

3

Div.

p

f

mf

f

f

f

## Cantoria (III- Desafio)

95

Vla. Sert.

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

103

Vla. Sert.

104

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Cantoria (III- Desafio)

108

Vla. Sert. F

Vln. I arco *mf*

Vln. II

Vla. arco *mf*

Vc. *mf*

Cb. arco

114

Vla. Sert.

Vln. I *f* *pp* *mf* *ff* *mf*

Vln. II

Vla. *pp* *mf* *ff* *mf*

Vc. *pp* *mf* *pizz.* *arco* *ff* *mf*

Cb. *pp* *mf* *pizz.* *arco* *ff* *mf*

## Cantoria (III- Desafio)

120

Vla. Sert. *mf*

Vln. I *al* *mf* *Unis.*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *pizz.* *mf* *arco*

Cb. *pizz.* *mf*

125

Vla. Sert. *mf* *Tutti* *mf* *f* *G* *Div.*

Vln. I *p* *f* *Div.*

Vln. II *f* *Div.*

Vla. *f* *Div.*

Vc. *p* *p* *f* *Div.*

Cb. *arco* *p* *f*

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

ALVES, Jorge José Ferreira de Lima, 25

### B

BATISTA, Otacílio, 22

BERRY, Wallace Taft, 29

### C

CASCUDO, Luís da Câmara, 19; 20

### D

DEBUSSY, Claude-Achille, 31

### G

GRIFFITHS, Paul, 31

### L

LINHARES, Francisco, 22

### M

MENEZES (*dito Flo*) [Florivaldo Menezes Filho], 33

### R

RATTON, Miguel, 18

### S

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo, 19

SOBRINHO, José Alves, 22