



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

**PEDRO ZARQUEU DANTAS NETO**

**ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA VIOLA NA SERESTA N°3 PARA  
VIOLA E PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA**

**Natal/RN**

**2019**



PEDRO ZARQUEU DANTAS NETO

**ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA VIOLA NA SERESTA N°3 PARA  
VIOLA E PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA**

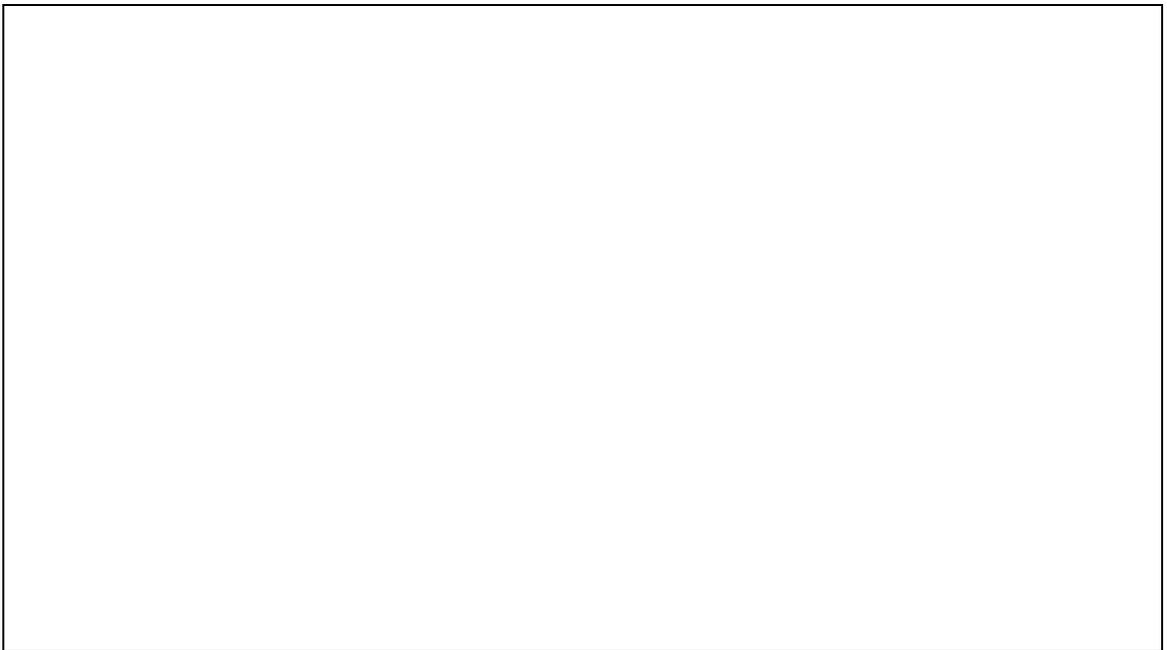
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, área de Concentração: Processos e Dimensões Da Produção Artística – Práticas interpretativas dos séculos XX e XI como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**ORIENTADOR: PROF. DR. RUCKER BEZERRA.**

**Natal/RN**

**2019**

**Catálogo da Publicação na Fonte**  
**Biblioteca Setorial da Escola de Música**



PEDRO ZARQUEU DANTAS NETO

**ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA VIOLA NA SERESTA N°3 PARA  
VIOLA E PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, área de Concentração: Processos e Dimensões Da Produção Artística – Práticas interpretativas dos séculos XX e XI como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

***BANCA EXAMINADORA:***

---

Prof. Dr. Rucker Bezerra  
(Orientador/UFRN)

---

Prof. Dr. Durval da Nóbrega Cesetti  
(Banca interna – UFRN)

---

Prof. Dr. Regiane Hiromi Yamaguchi  
(Banca externa – UFCG)

**Este trabalho é dedicado a todos aqueles  
que estudam e ensinam música, e fazem  
desta profissão o seu ideal de vida.**

## AGRADECIMENTOS

Ao finalizar este trabalho, sinto-me no dever de agradecer pessoas que, além de contribuírem com a realização de mais esta etapa de minha vida acadêmica, marcaram minha vida e hoje fazem parte da minha história.

Agradeço primeiramente a Deus por sua companhia em todos os momentos felizes, difíceis e de batalha dentro dos dois anos do mestrado.

A minha mãe e familiares pelo apoio e a compressão dada cada momento da minha vida com muito incentivo e confiança nesse desafio.

Ao meu orientador Professor Dr. Rucker Bezerra, pela oportunidade que me deu em aprender mais desse mundo da pesquisa, e pela paciência que teve por todo o decorrer do curso até apresentação final deste presente trabalho.

Ao professor Paulo França, pelos sábios conselhos para abordar a música em diferentes pontos de vista, e pelos apropriados ensinamentos técnicos e interpretativos na viola e na vida como o todo.

Aos colegas da turma 2017.1 da Pós-graduação em música da UFRN, pela amizade, pelos conhecimentos compartilhados e ajuda. Melhor turma!

À banca da minha defesa: Dr. Rucker Bezerra, Dr. Durval da Nobrega Cesetti, Dr. Regiane Yamaguichi.

A professora Dr. Regiane Yamaguchi, por fazer parte da minha história desde a graduação, sempre tocando nos meus recitais com sua musicalidade, ensinamentos e paciência nos ensaios. E para fechar mais um ciclo na minha vida acadêmica, é com muito prazer que a convido para fazer parte da minha banca de defesa.

Aos amigos como Israel Victor, ao maestro Leandro Oliveira, Erickson Bezerra, que deram força no início dessa “batalha” e a Erickaline Bezerra, pela ajuda nas formatações e ideias.

A Escola de Música da UFRN, sempre dando o suporte necessário para com todos os seus alunos sejam eles do técnico, graduação ou da pós-graduação.

A todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para o término deste trabalho.

## RESUMO

O presente trabalho pretende expor os aspectos técnico-interpretativos da viola na *Seresta n°3 Para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira. Observando a aplicabilidade das técnicas que possam ser inseridas na execução da obra, desenvolvendo estratégias de leitura e estudo técnico da peça a partir de estudos práticos, servindo de subsídio para violistas interessados em seus estudos. Tendo como metodologia, levantamento do referencial teórico necessário ao desenvolvimento da dissertação e entrevista semiestruturada a ser realizada com o compositor. Por fim, esta dissertação pode ser justificada como mais uma colaboração ao repertório da viola na música de câmara brasileira, que vem se destacando cada vez mais e ganhando espaço nas salas de concertos do Brasil e mundo a fora. E assim seria mais uma oportunidade de executar uma das obras de Liduino Pitombeira, um dos renomados compositores da música contemporânea brasileira da atualidade.

**Palavras-chave:** Liduino Pitombeira. *Seresta n°3* para viola e piano. Aspectos técnico-interpretativos. Música de câmara para viola. Música brasileira.

## ABSTRACT

The present work intends to expose the technico-interpretative aspects of the viola in Seresta n ° 3 For Viola and Piano by Liduino Pitombeira. Observing the applicability of the techniques that can be inserted in the execution of the work, developing strategies of reading and technical study of the piece from practical studies, serving as a subsidy for violists interested in their studies. Having as methodology, the theoretical reference necessary to the development of the dissertation and semi-structured interview to be performed with the composer. Finally, this project can be justified as one more collaboration to the repertoire of the viola in the music of Brazilian chamber that has been emphasizing more and more and gaining space in the concert halls of Brazil and the world outside. And so it would be another opportunity to perform one of the works of Liduino Pitombeira, one of the renowned contemporary Brazilian music composers.

**Keywords:** Liduino Pitombeira. Seresta n° 3 for viola and piano. Technical-interpretative aspects. Chamber music for viola. Brazilian music.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Compasso 11 da parte do piano da <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	15
<b>Figura 2</b> – Compasso 01,02, e 03 da viola na <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	16
<b>Figura 3</b> – Compassos 7 e 8 da viola na <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	16
<b>Figura 4</b> – Compasso 33 da viola na <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	16
<b>Figura 5</b> – Compasso 29 e 30 da viola na <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	17
<b>Figura 6</b> – Exemplos de estudos do “ <i>Som Filé</i> ” .....	18
<b>Figura 7</b> – Exemplo 01 – Figura com o arco original da viola. Compasso 12 <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	18
<b>Figura 8</b> – Exemplo 02 – Figura com o arco alterado da parte original da viola. Compasso 12 <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	19
<b>Figura 9</b> – Exemplo de figura com polirritmia de 3 contra 2. Compassos 63 e 64 da parte do piano da <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	21
<b>Figura 10</b> – Exemplo de figura com polirritmia de 3 contra 2. Compassos 58 e 59 da parte do piano da <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	22
<b>Figura 11</b> – Exemplo 01: Figura com o arco original. Compasso 88 <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	23
<b>Figura 12</b> – Exemplo 02: Figura com o arco alterado da parte original. compasso 88 <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> . .....	23
<b>Figura 13</b> – Compasso 123 da <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> , com dedilhados sugeridos.....	24
<b>Figura 14</b> – Trecho dos estudos de escalas do Carl Flesch – SCALE SYSTEM. Com dedilhado original da escala .....	24
<b>Figura 15</b> – Exemplo de como pensar em executar as quiálteras com 5 notas do primeiro movimento do Aboio .....	26
<b>Figura 16</b> – Harmônicos artificiais dos compassos 9 e 10 da <i>Seresta n°3 para Viola e Piano</i> .....	27
<b>Figura 17</b> – Pontos de contato que há entre o cavalete e o espelho segundo Fischer (2001) .....	27

<b>Figura 18</b> – Notas reagrupadas dos harmônicos artificiais dos compassos 9 e 10 da <i>Seresta nº3 para Viola e Piano</i> .....	28
<b>Figura 19</b> – Exemplo 1: Escala com o primeiro dedo como o som real.....	28
<b>Figura 20</b> – Exemplo 2: Escala com o quarto dedo como o som real.....	29
<b>Figura 21</b> – Exemplo 01 de como pensar em resolver a rítmica dos compassos 72, 93, 95, 101 e 105 do <i>Batuque</i> .....	30
<b>Figura 22</b> – Exemplo 02 de como pensar em resolver a rítmica dos compassos 72, 93, 95, 101 e 105 do <i>Batuque</i> .....	30
<b>Figura 23</b> – Compasso 33 da <i>Seresta nº3 para Viola e Piano</i> , com dedilhado sugerido: primeiro dedo como referência para tocar o terceiro dedo na nota Dó.....	32
<b>Figura 24</b> – Compasso 34 e 35 da <i>Seresta nº3 para Viola e Piano</i> , com dedilhado sugerido: primeiro dedo como referência para tocar o terceiro dedo na nota Dó.....	32
<b>Figura 25</b> – Compasso 105 da <i>Seresta nº3 para Viola e Piano</i> , com dedilhado sugerido: primeiro dedo como referência para tocar o terceiro dedo na nota Dó.....	32
<b>Figura 26</b> – Compasso 106 da <i>Seresta nº3 para Viola e Piano</i> , com dedilhado sugerido 4-3-2-1 para estudos da escala cromática .....	33
<b>Figura 27</b> – Compassos 118, 119, 120 e 121 da <i>Seresta nº3 para Viola e Piano</i> , com dedilhado sugerido 4-3-2-1 para estudos das escalas cromática.....	33
<b>Figura 28</b> – Compassos 13 da <i>Seresta nº3 para Viola e Piano</i> .....	35
<b>Figura 29</b> – Compassos 14 da <i>Seresta nº3 para Viola e Piano</i> .....	35

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

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

**bpm** – Batimentos Por Minuto

**CD** – *Compact Disc*

**CE** – Ceará

**Dr.** – Doutor

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

**EUA** – Estados Unidos da América

**ICC** – *Internacional Cultural Center*

**Ms.** – Mestre

**OSESP** – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

**RN** – Rio Grande do Norte

**UFPB** – Universidade Federal da Paraíba

**UFRJ** – Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 SERESTA N°3 PARA VIOLA E PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 Liduino Pitombeira.....</b>	<b>13</b>
<b>2.2 Aboio da Seresta N°3 para Viola e Piano: aspectos técnicos-interpretativos.....</b>	<b>14</b>
<b>2.3 Batuque da seresta n°3 para Viola e Piano: aspectos técnico-interpretativos.....</b>	<b>20</b>
<b>3 ESTRATÉGIA DE ESTUDOS EM PONTOS ESPECÍFICOS.....</b>	<b>26</b>
<b>3.1 Quiálteras irregulares com cinco notas .....</b>	<b>26</b>
<b>3.2 Harmónicos artificiais: dicas de estudos.....</b>	<b>27</b>
<b>3.3 Entendendo as tercinas do segundo movimento (<i>Batuque</i>).....</b>	<b>29</b>
<b>3.4 As sincopas do Batuque na Seresta N° 3 para viola e Piano .....</b>	<b>30</b>
<b>3.5 Alguns dedilhados e seus estudos .....</b>	<b>31</b>
<b>3.6 Estratégias de estudos para o piano.....</b>	<b>34</b>
<b>4 EDIÇÃO DA PARTE DA VIOLA COM SUGESTÕES DE DEDILHADOS E ARCADAS .....</b>	<b>37</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>39</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>41</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>44</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>48</b>
<b>Anexo A – Partitura com sugestões de dedilhados e arcadas do autor deste trabalho – Seresta N° 3 para Viola e Piano.....</b>	<b>48</b>
<b>Anexo B – Partitura original da viola .....</b>	<b>53</b>
<b>Anexo C – Partitura original do piano.....</b>	<b>56</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Investigar a prática técnico-interpretativa em elementos como arcadas e dedilhados é de grande importância para instrumentistas de cordas. Assim, buscar subsídios sócio-históricos no contexto para o qual uma peça foi escrita, pode revelar vieses de expressão que podem contextualizar e justificar escolhas musicais que estão representadas na partitura. Com tais escolhas e pensamentos podem ser revelados elementos não explícitos na peça, como timbres e fraseados na interpretação final.

A peça objeto de estudo nessa dissertação é a **Seresta nº3 para Viola e Piano** de Liduino Pitombeira, onde se observa elementos dos gêneros do *Aboio* e o *Batuque*, com variações de timbre, escrita idiomática, escritas rítmicas e harmônicos artificiais. As informações foram colhidas diretamente com o próprio compositor, o que nos sugere que haja um espaço para discorrer sobre ele, indagando sobre suas soluções técnico-interpretativas, verificando pontos específicos do processo de composição usado.

As sugestões de sonoridade e interpretação específicas finais, surgiu por meio de compreensão dos textos abordados sobre os gêneros *Aboio* e *Batuque*; dos estudos feitos na peça com escolhas de dedilhados, arcadas, golpes de arco e articulações adequadas para cada trecho com suas respectivas dificuldades; por meio das orientações dos professores Dr. Rucker Bezerra<sup>1</sup>, Ms. Paulo França<sup>2</sup>; e por experiências vividas por mim desde o ingresso no curso de bacharelado em viola no ano de 2011.

No ano de 2017, ingressei no programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), área de Concentração: Processos e Dimensões da Produção Artística – Práticas interpretativas dos séculos XX e XXI. O interesse se explica por experiências vividas como violista, além de ser membro fundador do **Quarteto Ensemble Potiguar**, que surgiu no ano de 2013 com a premissa básica inicial, de tocar música de câmara brasileira dos séculos XX e XXI. No ano de 2015, tivemos a oportunidade executar o **Quarteto de Cordas nº 2 de**

---

<sup>1</sup> *Rucker Bezerra* – Ms Pela UNICAMP, Campinas 2002; Dr. em música Pela UNICAMP, Campinas; professor de violino da UFRN e membro do Quinteto Uirapuru.

<sup>2</sup> *Ms. Paulo França* – Mestre em viola pela *Hochschule für Musik Karlsruhe – Alemanha*; membro do quinteto *Uirapuru* e Professor de viola na UFRN.

**Guerra-Peixe** na *Hochschule für Musik Karlsruhe (Alemanha)*, num claro alinhamento com o que o Programa de Pós-Graduação da UFRN propõe.

Inicialmente foi realizado como procedimento metodológico, o estudo técnico da ***Seresta nº 3 para Viola e Piano*** com definições e classificações de dedilhados, arcadas e golpes de arco visando uma nova edição da parte da viola com as sugestões do autor desta dissertação; estudos de técnicas para a produção do som no estudo do instrumento, além de uma breve contextualização sobre os gêneros *Aboio* e o *Batuque*, para assim, obter embasamento interpretativo dos gêneros citados visando tornar esse trabalho um guia acessível e prático a possíveis violistas que queiram interpretar a *obra em questão*.

O levantamento e o estudo do referencial teórico necessário ao desenvolvimento dessa investigação se deram a partir de artigos, monografias, dissertações, teses e livros, além de entrevistas semiestruturadas realizada com o compositor via correspondências eletrônicas.

## 2 SERESTA N°3 PARA VIOLA E PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA

A peça *Seresta n°3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira é composta por dois movimentos baseados em dois gêneros brasileiros: o *Aboio* e o *Batuque*. Sobre a *Seresta*, o compositor faz uma breve descrição no CD VIOLA A RAFAEL<sup>3</sup>. Esse CD foi gravado pelo próprio violista homenageado ALTINO, Rafael<sup>4</sup>. No encarte, Liduino Pitombeira faz uma breve descrição do que seria uma *Seresta*:

Seresta é a denominação brasileira para serenata, que apareceu no início do século XIX, na tradição de Portugal. Dois elementos são importantes na formação da seresta brasileira: o estilo vocal que torna-se um lamento e a linguagem musical que incorpora elementos do choro. (PITOMBEIRA, 2014, p. 7).

O compositor Liduino Pitombeira, também conhecido com o seu estilo universalista, utiliza vários recursos composicionais da música moderna contemporânea como: atonalismo, modalismo, politonalidade, polirritmia entre outras. E especificamente na *Seresta n° 3 para Viola e Piano*, PITOMBEIRA insere temáticas e/ou recursos de elementos melódicos da música nordestina assim, impondo um caráter nacionalista.

A peça foi dedicada a sua amiga violista, Sônia Feres Lloyd<sup>5</sup>. Em um breve questionário enviado por e-mail ao compositor Liduino Pitombeira, foi perguntado o que levou a escrever a peça para Sônia, e ele relatou que:

Além de morarmos na mesma cidade, em Baton Rouge, no Estado da Louisiana, Estados Unidos da América, e sermos amigos, a Profa.

---

<sup>3</sup>CD VIOLA A RAFAEL – Gravado pelo violista *Rafael Altino*, ao longo de sua carreira, não apenas se dedicou a obras de autores nacionais, como recebeu deles diversas composições. Essa faceta de seu trabalho está documentada neste disco, com peças de compositores como *Marlos Nobre*, *Liduino Pitombeira*, *Marcilio Onofre*, *Danilo Guanais*, *Nelson Almeida* e *Henrique Vaz*. A escolha não é fruto do acaso, uma das marcas da música de concerto brasileira é a diversidade e é isso que mostra o disco, do aboio e do batuque de Pitombeira em *Seresta n° 3 para viola e piano* ao exercício de investigação de timbres e ritmos proposto por Onofre na Partita - L'ingénu para viola solo.

<sup>4</sup>*Rafael Altino* – Violista Brasileiro da cidade do Recife/PE, começou o estudo do instrumento com o pai, o maestro Rafael Garcia, aos 9 anos. Com 17, mudou-se para os Estados Unidos, onde passou por instituições como o Conservatório de *New England* e a *Juilliard School of Music*. Hoje, é primeira viola da Orquestra Sinfônica de *Odense*, e Professor da *Carl Nielsen Academy of Music*, Dinamarca.

<sup>5</sup>*Sônia Fere-Lloyd* – De Jundiaí-SP, Brasileira de família musical, Lloyd é Dr. em Artes Musicais pela Universidade Estadual da Louisiana e violista da Orquestra Sinfônica de Baton Rouge EUA.

Sônia se mostrou interessada no meu trabalho e se propôs a ler a obra durante o processo composicional (PITOMBEIRA, 2017).

E com isso, a própria Sônia Feres Lloyd fez a primeira audição da obra, juntamente com a esposa de Liduino, a pianista Maria Di Cavalcanti, no ICC (*International Cultural Center*), em *Baton Rouge, Louisiana*, Estados Unidos da América (EUA) no dia 30 de novembro de 2001, deixando uma gravação ainda não publicada.

## 2.1 Liduino Pitombeira

O compositor Cearense Liduino Pitombeira (1962-), natural de Russas/CE, é um compositor de renome internacional, e suas obras têm sido executadas por grupos de referência, como: Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, *Louisiana Sinfonietta*, *Red Stick Saxophone Quartet*, *New York University New Music Trio*, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, *Poznan Philharmonic Orchestra* (Polônia), Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, *The Chicago Philharmonic*, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) entre outros. Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1ª prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o 1ª prêmio no concurso “Sinfonia dos 500 Anos”.

Pitombeira recebeu seu PhD em composição *pela Louisiana State University* (EUA), onde estudou com Dinos Constantinides<sup>6</sup>. É membro da *Society of Composers Inc.*, da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e da *College Music Society*. O seu catálogo conta com mais de 240 composições, incluindo sinfonias, uma ópera, concertos e várias obras de câmara e coral.

No Ceará foi um dos fundadores do grupo *Camerístico Syntagma*, em 1986, e também atuou como professor da Universidade Estadual do Ceará, Instrutor de Composição em *LSU School of Music, Baton Rouge, LA/USA*, professor da

---

<sup>6</sup>*Dinos Constantinides* – Professor de Composição da Escola de Música da Universidade do Estado de Louisiana Baton Rouge, LA 70803-2504. Informação retirada de: <https://www.lsu.edu/cmda/music/people/faculty/constantinides.php>. Acesso em: 24 janeiro 2019.

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e atualmente é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

## **2.2 Aboio da Seresta N°3 para Viola e Piano: aspectos técnicos-interpretativos**

O *Aboio* é uma canção de vaqueiro de origem árabe e veio ao Brasil no período da colonização no século XVI, sendo mais comum na parte do Nordeste brasileiro. Como um dos gêneros da nossa música é uma espécie de canto ou toada dolente, uma melodia lenta, bem adaptada ao andar vagaroso dos animais, sendo que no sertão brasileiro pode ser cantada sem frases ou versos, apenas com a utilização de vogais ou com letras que relatam a vivência do vaqueiro no sertão Nordestino.

Cascudo (2006) classifica o aboio como “um canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. Não é divertimento, é um canto de trabalho, é coisa séria e respeitada”.

Mário de Andrade (1982, p. 1.2), em seu livro *Dicionário Musical Brasileiro* ele conceitua o verbo “aboiar” como:

Aboiar: (V.I; S. m.) O marroeiro (vaqueiro), conduzindo o gado nas estradas, ou movendo-se com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras: às mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de “aboiar”. Ao canto chama de “aboio”.

Embora esse gênero seja um canto de trabalho do vaqueiro, se retirado do campo, assume outras vertentes com letras vulgares, letras religiosas ou elementos relativos à memória local e muitas vezes são transmitidos via oral, por conta de sua abrangência.

O *Aboio* da peça em estudo apresenta um estilo que mescla intensidade e sutileza nas dinâmicas de: *p*, *mp*, *mf*, *f*, ou *ff* ; nas chaves de *crescendo* e *decrescendo*; e ritmicamente, com quiálteras de três ou cinco notas. Com isso, caracteriza-se o estilo do *Aboio* do Sertão do Ceará, de onde o compositor se inspirou em seu processo criativo.

Em um dos questionários enviados, ele faz uma breve descrição dos compassos 9 e 10 aonde revela que: “os harmônicos vem lembrar o ranger das rodas do carro de boi, e os pizzicatos no compasso 11 os galhos secos da caatinga” *Liduíno Pitombeira* (2017).

O compositor, no compasso 11, faz uma alusão ao que seria a quebra dos galhos secos pelo carro do boi na caatinga, onde o *pizzicato*<sup>7</sup> da viola juntamente com o desenho melódico *descendente* e a chave de *crescendo* no piano, com rítmicas de *quintinas* e *sextinas* da mão direita (do piano), cria-se essa alusão, **(Figura 1)**.

**Figura 1** – Compasso 11 da parte do piano da *Seresta n°3 para Viola e Piano* – PITOMBEIRA, 2001.

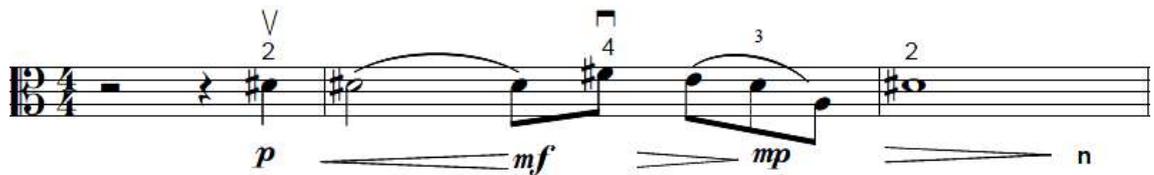
The musical score for Figure 1 shows measure 11. The top staff is for the Viola, starting with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic marking of *f* (forte). The middle and bottom staves are for the Piano. The right hand of the piano has a descending melodic line with a *crescendo* hairpin, starting with a dynamic marking of *p* (piano). The left hand of the piano has a rhythmic pattern of quintas and sextas, also starting with a dynamic marking of *p*. The score includes fingering numbers (5, 6) and a *8va* (octave) marking.

Fonte: Pitombeira (2001).

A entrada da viola no início do movimento remete à rítmica e à sonoridade explícita do *Aboio*, com linhas melódicas em *cantabile* e com nuances de *crescendo* e *decrescendo*. Em busca de uma produção sonora mais apropriada para esse início, o intérprete poderia começar o Ré# na terceira posição com o dedo dois na corda Sol, e com o arco friccionado não tão próximo do cavalete, pois entende-se, que esta indicação remete a um som mais escuro e não tão áspero. Com isso, a sonoridade desejada irá se sobressair. Assim, pode-se lembrar o cantar dos vaqueiros com timbre e nuance mais apropriadas. Na figura abaixo, os dedilhados sugeridos:

<sup>7</sup>*Pizzicato* – Técnica de execução nos instrumentos de cordas friccionadas, onde as cordas são pinçadas com os dedos e não friccionadas com o arco.

**Figura 2** – Compasso 01,02, e 03 da viola na *Seresta n°3 para Viola e Piano*



Fonte: Pitombeira (2001).

No decorrer da peça, pequenas frases características se sobressaem, com as intenções de dinâmicas e com chaves em uma única nota por compasso. Veja nos exemplos dos compassos 7 e 8 quando se têm as chaves de *crescendo* e *decrescendo* em uma nota, (**Figura 3**).

**Figura 3** – Compassos 7 e 8 da viola na *Seresta n°3 para Viola e Piano*



Fonte: Pitombeira (2001).

Já no compasso 33, da figura 4, essa mesma característica das nuances do *crescendo* e *decrescendo* aparecem no compasso por inteiro, com as síncopes dando uma característica de uma frase maior que a 'frase' citada anteriormente.

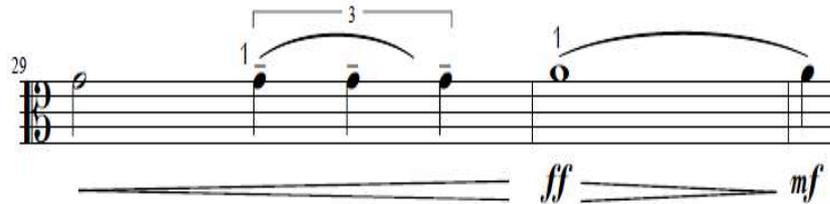
**Figura 4** – Compasso 33 da viola na *Seresta n°3 para Viola e Piano*



Fonte: Pitombeira (2001).

Podemos observar na figura 5 os compassos 29 e 30, onde a mesma nuance aparece agora por dois compassos – diferentemente da figura 4 – chegando a um *fortíssimo*, assim dando uma mesma ideia e mantendo o mesmo estilo com uma dinâmica diferenciada.

**Figura 5** – Compasso 29 e 30 da viola na *Seresta n°3 para Viola e Piano*



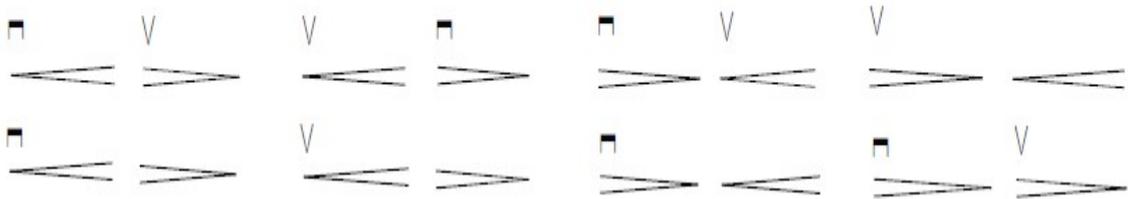
Fonte: Pitombeira (2001).

O uso das dinâmicas e das chaves, seja em uma única nota ou por um ou dois compassos, faz alusão ao cantar dos vaqueiros representados no *Aboio* da peça em estudo. Com isso, o controle de arco é um requisito de suma importância para ser trabalhado ao longo da peça, por conter frases longas e sequências de escalas com articulações claras. Portanto, exige-se do intérprete uma continuidade sonora adequada em cada frase – por mais simples que ela venha parecer – desenvolvendo características inerentes ao gênero.

Um estudo eficaz para a sonoridade desejada seria o estudo prático do *Som Filé*, que consiste em um estudo de golpes de arco aparentemente simples, porém sua importância está em proporcionar uma condição técnica mais apurada para a interpretação do *Aboio* (primeiro movimento da ***Seresta N°3 para Viola e Piano***), presente em praticamente todo este movimento.

Esses estudos e técnicas do *Som Filé*, podem ser explorados para remeter a uma interpretação não explícita, desejada pelo compositor do primeiro movimento (*Aboio*). Vejamos alguns exemplos dos estudos do *Som Filé*: **(Figura 6)**.

**Figura 6** – Exemplos de estudos do “Som Filé”

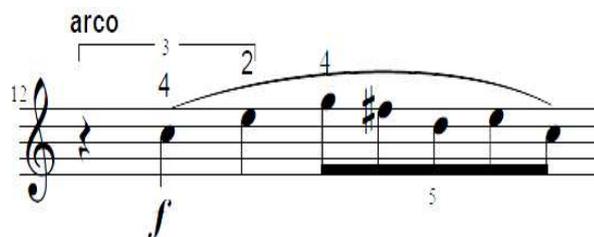


Fonte: Bosísio e Lavigne (1999, p. 62).

Na procura de uma sonoridade adequada para interpretações, além de manter algumas dinâmicas de forte, foram alteradas ligaduras da edição original. É válido ressaltar que mesmo tendo sido realizadas alterações há a preocupação de manter o estilo e o caráter escrito pelo compositor.

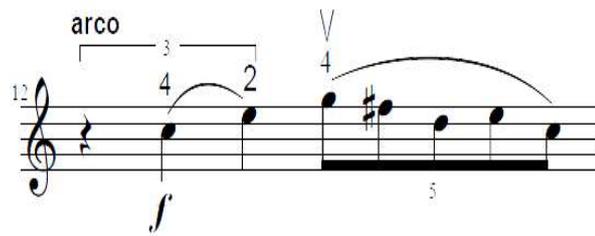
Tais alterações foram feitas por questões técnicas, a fim de se obter um resultado mais específico da musicalidade exigida nesse movimento (*Aboio*). Temos como exemplo o compasso 12, onde se encontra na partitura original desse compasso uma ligadura da primeira nota do compasso até a última nota (**Figuras 7**), e essa ligadura foi dividida em duas, (**Figura 8**).

**Figura 7** – Exemplo 01 – Figura com o arco original da viola. Compasso 12 *Seresta n°3 para Viola e Piano*



Fonte: Pitombeira (2001).

**Figura 8** – Exemplo 02 – Figura com o arco alterado da parte original da viola. Compasso 12 *Seresta n°3 para Viola e Piano*



Fonte: Pitombeira (2001).

Ao fazer a divisão sugerida o intérprete ganha mais liberdade com o arco, sem que o mesmo fique 'sufocado', obtendo um êxito maior na interpretação no trecho citado. Mesmo que pareça óbvio um 'simples' desligamento, os elementos técnicos do arco serão sempre importantes no desenvolvimento de um músico de cordas friccionadas. No livro *The art of practising the violin (A Arte de Praticar Violino)* de GERLE, Robert<sup>8</sup> (1924-2005), João Eduardo<sup>9</sup> fala da importância de uma boa escolha do estilo do arco usado em determinados trechos:

Eles incluem aspectos como as escolhas de ataque e finalização de uma nota apropriadamente ao caráter e o estilo da música; a natureza das mudanças de arco e suas necessidades relativas ao fraseado; as várias nuances de dinâmicas; a articulação pelo arco; os acentos; os experimentos da cor do timbre pelas várias combinações de pressão, velocidade e distância do cavalete; [...]. Esses aspectos da técnica do arco são os mais complexos de praticar, pois são os menos concretos e mais estéticos por natureza. [...]. Portanto, no fim das contas é a técnica de arco que determinará em grande parte a categoria artística do instrumentista, e é a utilização sofisticada da técnica do arco, sem estar sendo óbvio, que pode ajudar a fazer uma *performance* memorável e extraordinária. (GERLE, 2015, p. 23).

Essa afirmação é relevante, pois constata a importância da escolha certa de um golpe de arco e de estudos adequados para solucionar certos impasses que venham a ocorrer durante um estudo de uma obra que não tenha tantas informações

<sup>8</sup>Robert Gerde – (abril de 1924 – outubro de 2005) estudou na *Academia Listz* em *Budapeste* na classe do professor *Geze de Kresz*, aluno de *Hubay*, *Sevcik* e *Ysye*, e amigo próximo de *Flesch* e *Enesco*. (*A arte de Praticar Violino*, 2015 p.08).

<sup>9</sup>João Eduardo Tilton – Violinista e professor de violino na cátedra do curso de Bacharelado em Música da UDESC; tradutor do livro *The art of practising the violin* de GERLE, Robert.

explícitas do compositor. Podemos retirar – como exemplo – nos estudos dos harmônicos artificiais algumas peculiaridades acerca de uma projeção sonora. Nela estão relacionadas a pressão e uma intensidade do arco com uma velocidade constante próximo do cavalete como ponto de contato.

### 2.3 Batuque da seresta nº3 para Viola e Piano: aspectos técnico-interpretativos

O *Batuque* é uma dança de origem africana que surgiu em *Cabo Verde*, e chegou ao Brasil através da vinda dos escravos no século XVII e início XVIII<sup>10</sup>. É executado percutido em palmas e/ou em um instrumento formado por uma pequena almofada ou pano enrolado chamado de *tchabeta*<sup>11</sup>, sempre mostrando a polirritmia das sobreposições de células binárias contra células ternárias em ciclos repetitivos.

Em Portugal, grupos de imigrantes *cabo-verdianos* praticam O *Batuque* que envolve percussão, poesia, canto e dança. Na cidade de *Cabo Verde*, o mesmo é considerado como música popular e classificado como um gênero performativo. RIBEIRO, Jorge<sup>12</sup> fala em sua tese sobre a importância do cunho social que o *Batuque* representa aos *cabo-verdianos* com suas letras:

[...] coloca ênfase na dimensão de expressão da insatisfação social o que, na minha opinião, configura uma redução da abrangência temática e interventiva que o *batuque* tem, nomeadamente no contexto da sua performance em Portugal e em Cabo Verde. São exemplo de outras temáticas impressas no *batuque* as mensagens de cidadania, regras morais e éticas, narrativas noticiosas, narrativas descritivas de acontecimentos do quotidiano, exaltação de valores de respeito pelo bem comum, entre outros. (RIBEIRO, 2012, p.81).

<sup>10</sup> Informações retiradas de:

<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=384&sid=60>. Acesso em: 31 maio 2018.

[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882006000200005&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882006000200005&script=sci_arttext&tlng=pt). Acesso em: 31 maio 2018.

<sup>11</sup>A *tchabeta* – É um idiofone constituído por um “pano” enrolado sobre si próprio formando um rolo que se coloca entre as coxas, posição sentada, e se percute com as palmas das mãos. O pano, ou *pano ditera* (“pano da terra”), é um elemento simbólico e característico da cultura rural de Cabo Verde. (RIBEIRO, 2012, p.78).

<sup>12</sup>Jorge Ribeiro – é professor auxiliar e investigador-coordenador na *Universidade de Aveiro*. Publicou 8 artigos em revistas especializadas e 15 trabalhos em atas de eventos, possui 7 capítulos de livros e 3 livros publicados. Possui 12 itens de produção técnica. Participou em 10 eventos no estrangeiro e 4 em Portugal. Recebeu 1 prêmio e/ou homenagem. Atua na área de outras ciências sociais nas suas atividades profissionais interagiu com 17 colaboradores em coautorias de trabalhos científicos.

O *Batuque de Cabo Verde* é geralmente praticado por mulheres em um semicírculo percutindo tanto com palmas como na *tchabeta*, e segundo Ribeiro (2012, p. 78) “logo após a estabilidade da regularidade do padrão rítmico percutido, a cantadeira principal inicia o solo completando assim o som do *Batuque*”. Esta marca rítmica que confere identidade ao *Batuque* é desempenhada através da percussão da *tchabeta*. (RIBEIRO, 2012, p. 78).

Assim como o *Batuque de Cabo Verde* é rico em rítmicas com polirritmia com sobreposições em células binárias contra células ternárias, o *Batuque da Seresta N°3 para Viola e piano* não é diferente, essa polirritmia pode ser vista tanto na parte do piano como na parte da viola. No piano, podemos trazer como exemplo os compassos 63 e 64, onde ocorre uma polirritmia de 2 contra 3, (**Figura 9**).

**Figura 9** – Exemplo de figura com polirritmia de 3 contra 2. Compassos 63 e 64 da parte do piano da *Seresta n°3 para Viola e Piano*.

The image shows a musical score for piano, measures 63 and 64. The right hand (RH) plays a steady eighth-note pattern. The left hand (LH) plays a triplet pattern. A red box highlights the first two measures of the polyrhythm. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo).

Fonte: Pitombeira (2001).

Se pensarmos a divisão da polirritmia a cada dois tempos do compasso citado, ela irá aparecer claramente com a mão direita do pianista tocando uma célula em 2 e a mão esquerda tocando outra célula em 3, obtêm-se uma parte da rítmica do *Batuque*. Essa rítmica em polirritmia segue pelos dois compassos citados.

Na viola, a polirritmia irá ocorrer como exemplo nos compassos 58 e 59 contra o piano, a viola ficando com a célula rítmica em 3 e o piano com a célula rítmica em 2 (**Figura 10**) em destaque no quadro quando a polifonia rítmica ocorre.

**Figura 10** – Exemplo de figura com polirritmia de 3 contra 2. Compassos 58 e 59 da parte do piano da *Seresta n°3 para Viola e Piano*.

Fonte: Pitombeira (2001).

Como no *Batuque de Cabo Verde* que sempre tem uma polirritmia de 2 contra 3, as mesmas células rítmicas sobrepostas irão ocorrer por quase todo o segundo movimento da peça, entre a viola e o piano assim como as síncopas.

A síncopas pode parecer apenas uma simples antecipação rítmica ou um desvio de métrica. No *Batuque*, ela irá aparecer praticamente por todo o movimento, quando não está sendo executada pela viola está sendo executada pelo piano. Menezes (2017, p. 164), fala que:

[...] é ponto pacífico que a síncopas seja uma das principais características identificatórias da música brasileira. [...] ao menos no Brasil, a síncopas poderia também ser fonte de uma pesquisa quase infinita, que para muitos estudiosos ela seria uma característica definidora da nossa música, que intelectuais renomadíssimos passaram a vida sem achar definições satisfatórias.

Por ser uma rítmica bastante enfatizada no segundo movimento (*Batuque*), e por ter uma vasta possibilidade de reprodução, segundo Menezes<sup>13</sup>, foi perguntado ao compositor Liduino Pitombeira, qual a forma correta de se executar as síncopas, e ele respondeu que “para as síncopas do *Batuque*, não pode ser pensada na corda, e sim pensando mais *off-string*”. Pitombeira (2017).

<sup>13</sup> *Enrique Varelli Menezes* – Autor da tese “**Mário de Andrade e a síncopa do Brasil**”.

Tendo em vista das sugestões de interpretações que foram feitas no *Aboio* do primeiro movimento da peça, com indicações em seus aspectos técnico-interpretativos como: dedilhados, arcadas e ligaduras; no segundo movimento serão feitas da mesma forma, assim visando sugestões que venham a ser mais compreensivas para outros interpretes e possíveis *performances*.

Como primeiro exemplo para ser alterado, vejamos o compasso 88 do *Batuque*, sugerindo uma alteração na ligadura da parte original (**Figura 11**). A articulação sugerida ao trocar a ligadura do compasso 88, irá surgir como uma alternativa de interpretação para que o intérprete ganhe força na chave de *crescendo* até a dinâmica de *forte*.

**Figura 11** – Exemplo 01: Figura com o arco original. Compasso 88 *Seresta n°3 para Viola e Piano*.

Fonte: Pitombeira (2001).

Trecho com a sugestão de mudança da ligadura, para uma melhor distribuição de arco para executar o *crescendo* indicado pelo compositor, (**Figura 12**).

**Figura 12** – Exemplo 02: Figura com o arco alterado da parte original. Compasso 88 *Seresta n°3 para Viola e Piano* – PITOMBEIRA, 2001.

Fonte: Pitombeira (2001).

Alguns dedilhados das escalas desse movimento foram escolhidos e sugeridos por ter semelhança com dedilhados de algumas escalas dos estudos do Sistema de Escalas de *Carl Flesch* (transcrição para viola por *Charlotte Karman*<sup>14</sup>). Como exemplo o compasso 123 (do *Batuque*), onde é utilizado o dedilhado 1, 2, 1, 2 (**Figura 13**). Com esse dedilhado, a mão esquerda flui com mais naturalidade no movimento exigido.

**Figura 13** – Compasso 123 da *Seresta n°3 para Viola e Piano*, com dedilhados sugeridos.



Fonte: Pitombeira (2001).

O exemplo a seguir da figura 14, foi retirado de um trecho da escala de Lá Maior dos estudos do *Carl Flesch*.

**Figura 14** – Trecho dos estudos de escalas do Carl Flesch – SCALE SYSTEM. Com dedilhado original da escala.



Fonte: Elaboração própria.

O dedilhado do compasso 123 foi sugerido, por ser um dedilhado feito por memória sinestésica<sup>15</sup> adquirida na prática diária dos estudos de escalas do *Carl Flesch* assim, obtendo um resultado mais rápido e satisfatório ao aplicar em trechos específicos da peça.

<sup>14</sup>Charlotte Karman – Autor da transcrição para viola do método de escalas do Carl Flesch. Inc, 1942.

<sup>15</sup>Memória sinestésica – Também é conhecida como memória motora, digital e/ou muscular.

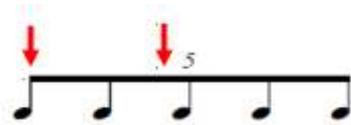
### 3 ESTRATÉGIA DE ESTUDOS EM PONTOS ESPECÍFICOS

O entendimento do processo rítmico da peça em alguns trechos específicos dos dois movimentos, bem como as estratégias de estudos é o caminho para alcançar metas claras e específicas. Com isso, esses estudos tem trazido uma sensível melhora na clareza das interpretações, em dedilhados sugeridos e na precisão rítmica através do entendimento maior das subdivisões e da sua relação com o pulso básico. Portanto, algumas estratégias foram adotadas em pontos específicos da peça em estudo dessa dissertação.

#### 3.1 Quiálteras irregulares com cinco notas

No primeiro movimento, uma figuração rítmica que se sobressai bastante é a rítmica das quiálteras irregulares com cinco notas em colcheias. Por não pertencerem a uma divisão binária nem ternária, a forma pensada de como entender e resolver com precisão essa rítmica consiste em: pensar que o tempo forte está na primeira colcheia da quintina; e o segundo tempo antes da execução da terceira colcheia do mesmo grupo. (**Figura 15**).

**Figura 15** – Exemplo de como pensar em executar as quiálteras com 5 notas do primeiro movimento do Aboio.



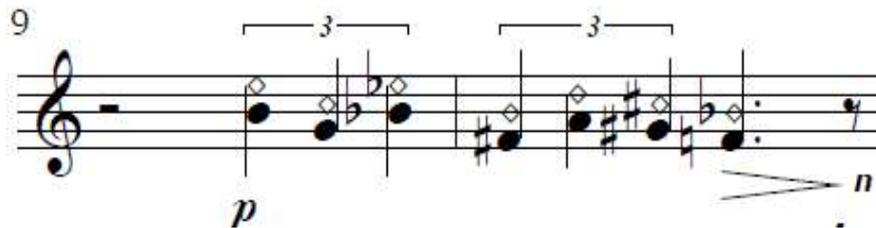
Fonte: elaboração própria.

Pensando nessa divisão da quintina (indicado na **Figura 15**), pode-se executar o mais próximo da exatidão rítmica das demais que irão surgir nesse movimento (*Aboio*).

### 3.2 Harmônicos artificiais: dicas de estudos

O exemplo da **Figura 16**, mostra a passagem em harmônicos artificiais, sendo como base de estudos específicos para uma produção sonora dos compassos 9 e 10 do primeiro movimento (*Aboio*).

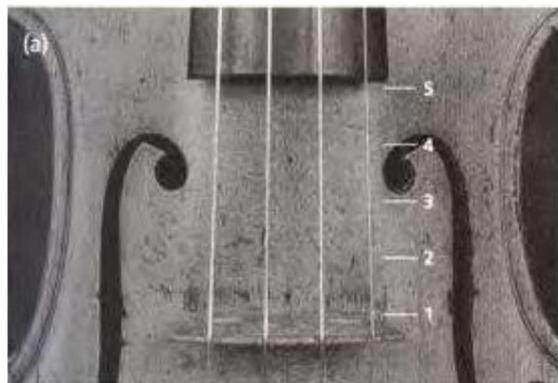
**Figura 16** – Harmônicos artificiais dos compassos 9 e 10 da *Seresta n°3 para Viola e Piano*.



Fonte: Pitombeira (2001).

Algumas particularidades nos estudos dos harmônicos como ponto de contato, pressão e velocidade do arco, são de fundamental importância para uma boa sonoridade. Trazendo como exemplo o ponto de contato do arco sobre a corda de umas das particularidade citadas, relacionamos o ponto exato da fricção do arco como mostra a **Figura 17**, segundo Fischer (1997).

**Figura 17** – Pontos de contato que há entre o cavalete e o espelho.

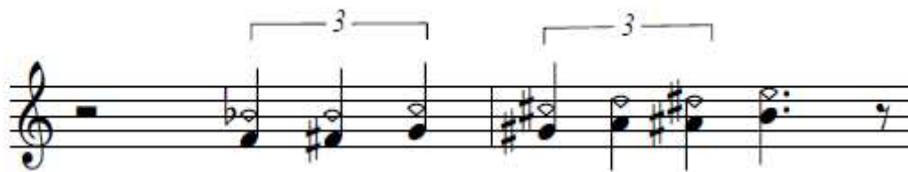


Fonte: Fischer (1997).

A figura anterior mostra numerações feita por Fischer (1997), indicando pontos de contatos do arco para ser friccionado sobre a corda para uma produção sonora. Nos harmônicos artificiais, como sugestão do autor desse trabalho, o ponto de contato seria a indicação mais próxima do cavalete, indicados por Fisher (1997), essa indicação seria o ponto de contato número 1.

Ao estudar os harmônicos artificiais, há uma necessidade de sustentação do arco friccionando sobre a corda, bem como o ponto de contato. Um estudo inicial para sonoridade proposto, seria estudos de escalas cromáticas com harmônicos artificiais, tendo em vista que o trecho dos compassos 9 e 10 do primeiro movimento (*Aboio*) quando reagrupado, forma uma pequena escala cromática. (**Vide Figura 18**).

**Figura 18** – Notas reagrupadas dos harmônicos artificiais dos compassos 9 e 10 da Seresta nº3 para Viola e Piano.



Fonte: elaboração própria.

O estudo inicial das escalas cromáticas com harmônicos artificiais, pode ser feito em duas etapas indicadas por Fischer (2001): inicialmente, pode ser feita somente com o primeiro dedo tocando na corda, emitindo o som real da nota e o quarto dedo somente por cima sem que o mesmo encoste na corda. Para exemplificar essa primeira etapa, o som real do exemplo da **Figura 19**, seria emitido com o primeiro dedo na corda.

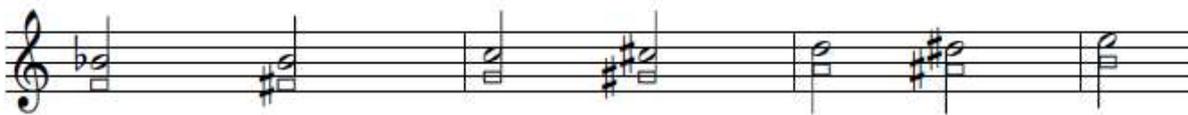
**Figura 19** – Exemplo 1: Escala com o primeiro dedo como o som real.



Fonte: elaboração própria.

A segunda etapa fundamenta-se em tocar o quarto dedo emitindo o som real da nota, deixando o primeiro dedo na corda para ter a noção de espaço entre o primeiro dedo e o quarto em quarta justa.

**Figura 20** – Exemplo 2: Escala com o quarto dedo como o som real.



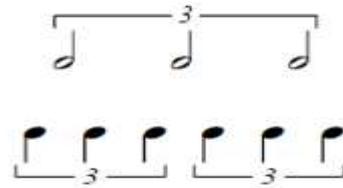
Fonte: elaboração própria.

Ao realizar os dois estudos citados anteriormente, adaptados à proposta de Fischer (figuras 19 e 20), para os harmônicos artificiais em escalas cromáticas na passagem do primeiro movimento (*Aboio*), finalizam-se com o primeiro dedo fixado na corda, enquanto o quarto dedo só encosta levemente na corda emitindo o som dos harmônicos artificiais.

### 3.3 Entendendo as tercinas do segundo movimento (*Batuque*)

No decorrer dos estudos do segundo movimento (*Batuque*), nos compassos 72, 93, 95, 101 e 105, surgiu um impasse acerca de sua exatidão rítmica, pois os mesmos estão escritos em tercinas com figuras de mínimas dentro de um compasso quartenário. Inicialmente, o entendimento rítmico divide o compasso em dois grupos de semínimas em tercinas. (**Figura 21**).

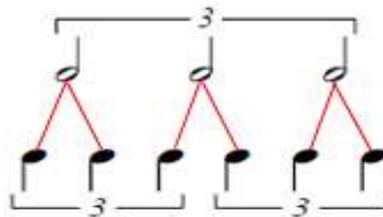
**Figura 21** – Exemplo 01 de como pensar em resolver a rítmica dos compassos 72, 93, 95, 101 e 105 do *Batuque*.



Fonte: Elaboração própria.

Ao separarmos os dois grupos de tercinas em três grupos de semimínimas, temos o valor exato de cada mínima dos compassos em estudo, (**Figura 22**).

**Figura 22** – Exemplo 02 de como pensar em resolver a rítmica dos compassos 72, 93, 95, 101 e 105 do *Batuque*.



Fonte: Elaboração própria.

Essa foi a maneira pensada e mais simplificada para compreensão do tempo exato de cada nota das mínimas. Após a divisão se tem uma noção da duração de cada mínima dentro das mínimas tercinadas do compasso.

### 3.4 As síncopas do Batuque na Seresta N° 3 para viola e Piano

Sobre as síncopas do segundo movimento, surgiu uma dúvida com relação à forma correta de se executá-las, tendo em vista que as síncopas brasileiras possuem algumas possibilidades na forma de execução. Menezes<sup>16</sup> (2017, p. 170), em sua tese sobre síncopas, fala que “a definição da síncopas brasileira é, a rigor, indefinível; ou ainda, se quiser, sua indefinição é definitiva”. Mario de Andrade em seu manuscrito sobre o tema, falou que “as antecipações sincopadas na morte de Isolda (Wagner –

<sup>16</sup> MENEZES, *Enrique Valarelli* – Autor da tese, **Mario de Andrade e a síncopa do Brasil**.

Liszt) provam o carácter psicológico desordenado da síncopas”. (MENEZES, 2017, p. 143).

Diante de tais colocações e dúvidas acerca da execução das síncopas presente no segundo movimento (*batuque*), foi feita a pergunta de como deveria pensar a execução das mesmas em um dos questionários enviados ao compositor Liduino Pitombeira. O compositor respondeu de modo bem sucinto, dizendo: as síncopas teriam que ser executadas mais fora da corda, “off-string” Pitombeira (2017). Dessa forma, a síncopas tocada em “off-string” o ritmo não corre o risco de ficar terciado por tocar fora da corda.

### 3.5 Alguns dedilhados e seus estudos

Aspectos e dificuldades técnicas na mão direita e na mão esquerda estão amplamente abordados em bibliografias existentes, e são baseadas em situações corriqueiras. Algumas dessas dificuldades relacionadas à mão esquerda é listada na dissertação de Foletto<sup>17</sup> (2010, p. 07). Os principais temas discutidos foram: “Afinação, mudança de posição, posição e ação dos dedos sob a corda (pressão e velocidade), escalas, dedilhado, cordas duplas, acordes, oitavas, padrões de dedos, ornamentos (trilos, pizzicato), harmónicos, independência dos dedos e vibrato”. Neste tópico, vamos discutir e indicar especificamente escalas cromáticas e dedilhados com suas respectivas mudanças de posições e padrões de dedilhados, indicando referências para uma possível ‘forma’ de mão esquerda em posições mais altas.

Inicialmente, abordamos o compasso 33 do primeiro movimento (*Aboio*) para chegar no Dó 5. Se pensarmos no dedo 1 como o dedo guia na sétima posição (**Vide Figura 23**), podemos chegar no Dó 6 com o terceiro dedo. Com essa forma de mão, pode ser pensado com o mesmo dedilhado 1 e 3 existente na quarta posição executada na corda Ré nos compassos 34 e 35 do primeiro movimento (**Vide Figura 24**), e no compasso 105 do segundo movimento (**Vide Figura 25**). Assim mantendo um padrão de dedilhados para ambas as situações.

---

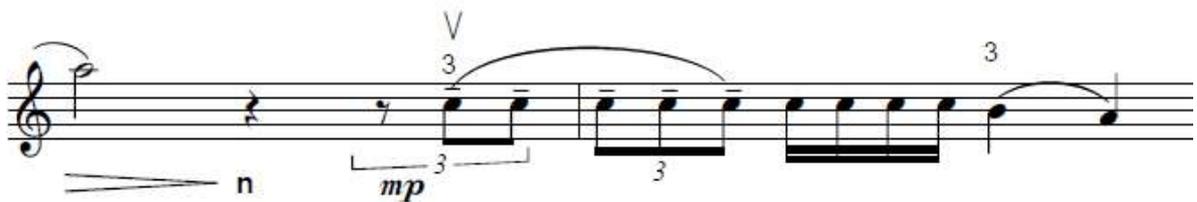
<sup>17</sup> Foletto, Clarissa Gomes – Autora da dissertação; **Padrões de dedos: uma contribuição à técnica violinística aplicada a alunos do ensino superior**. Universidade de Aveiro.

**Figura 23** – Compasso 33 da *Seresta n°3 para Viola e Piano*, com dedilhado sugerido: primeiro dedo como referência para tocar o terceiro dedo na nota Dó.



Fonte: Pitombeira (2001).

**Figura 24** – Compasso 34 e 35 da *Seresta n°3 para Viola e Piano*, com dedilhado sugerido: primeiro dedo como referência para tocar o terceiro dedo na nota Dó.



Fonte: Pitombeira (2001).

**Figura 25** – Compasso 105 da *Seresta n°3 para Viola e Piano*, com dedilhado sugerido: primeiro dedo como referência para tocar o terceiro dedo na nota Dó.

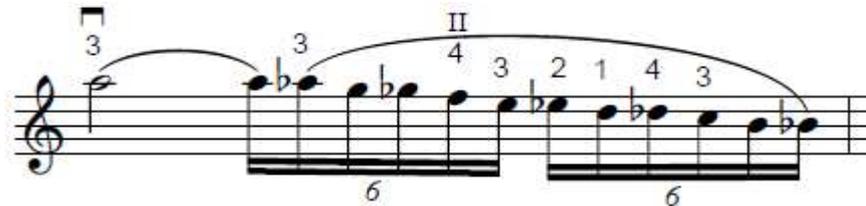


Fonte: Pitombeira (2001).

Os estudos de mudança de posição, do trechos citados nas figuras 23, 24 e 25, foram feitos sempre pensados com o dedo 1, usado como guia até chegar na nota desejada com o dedo 3.

Estudos de escalas cromáticas com o dedilhado 4-3-2-1 em posições fixa, facilita a execução dos trechos. A aplicação de dedilhado citada, pode ser visto no compasso 106 (**Vide Figura 26**), e nos compassos 118, 119, 120 e 121 (**Vide Figura 27**).

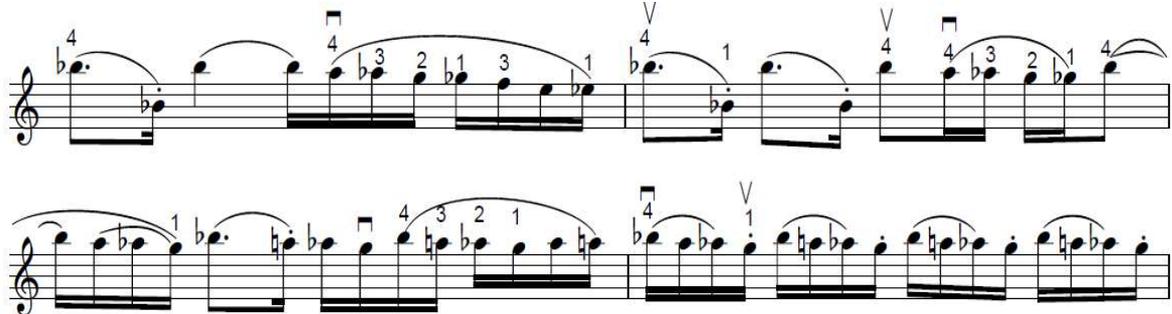
**Figura 26** – Compasso 106 da *Seresta n°3 para Viola e Piano*, com dedilhado sugerido 4-3-2-1 para estudos da escala cromática.



Fonte: Pitombeira (2001).

A escolha desse dedilhado especificamente no compasso 106, a sequência de dedos 4-3-2-1, 4-3-2-1, é organizada para mudanças lógicas preservando um padrão de dedilhados e forma de mão confortável.

**Figura 27** – Compassos 118, 119, 120 e 121 da *Seresta n°3 para Viola e Piano*, com dedilhado sugerido 4-3-2-1 para estudos das escalas cromática.



Fonte: Pitombeira (2001).

A intenção desse tópico é apontar caminhos para alguns dedilhados, para problemas técnicos individuais, sendo assim, cabe cada aluno que venha estudar a ***Seresta N°3 para Viola e Piano*** aplicar sua criatividade para gerir seus próprios conceitos sobre as sugestões dadas. Primrose aponta que a:

[...] técnica é uma questão de memória, necessária para saber quando colocar um dedo em um determinado lugar num determinado momento, para também conhecer sua posição em relação aos outros três dedos no lugar e na hora, e saber tudo o que for necessário para buscar a precisão (PRIMROSE, 1960 apud FOLETTTO, 2010, p. 17).

### 3.6 Estratégias de estudo para o piano

As estratégias de estudo indicadas nesse subitem, são baseadas na entrevista semiestruturada<sup>18</sup>, concedida ao autor desta dissertação, com o pianista da UFRN Paulo Cesar Bezerra Vitor<sup>19</sup>. O pianista conduziu uma interpretação da *Seresta N°3 para Viola e Piano*, no recital de conclusão desta pesquisa de Mestrado, realizada no dia 28 de novembro de 2018, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN).

Sobre as experiências adquiridas estudando essa peça, foi perguntado para Paulo Cesar, “Quais as principais dificuldades técnicas encontradas?” ele relata suas impressões sobre o primeiro movimento:

Eu trataria como dificuldade de execução, é a dificuldade de deixar a coisa musical, e exatamente dentro da polirritmia. [...] que são as quintinas e as polirritmias sempre mantendo a mão esquerda trabalhando nesse padrão de fusas repetitivas durante toda peça, então ele vai alternando a velocidade da execução dessas polirritmias, ora é com colcheias em tercinas, colcheias em quintinas, colcheias em septinas. Outra hora, é quintinas em semicolcheias e alterna com configuração de colcheias normal, sem polirritmia, sem divisão quebrada, pronto nesse movimento é isso, deixar essa fluência com essa parte melódica bem clara. (VITOR, 2018, informação verbal).

Um dos trechos citados com septinas, quintinas e tercinas da entrevista, encontra-se nos compassos 13 e 14 do primeiro movimento (**Vide Figuras – 28 e 29**).

---

<sup>18</sup> A entrevista na íntegra encontra-se em anexo a esta dissertação.

<sup>19</sup> Paulo Cesar – Mestre em músicas do século XX e XXI pela UFRN, atualmente pianista correpetidor da EMUFRN.

**Figura 28** – Compassos 13 da Seresta n°3 para Viola e Piano.

Fonte: Pitombeira (2001).

**Figura 29** – Compassos 14 da Seresta n°3 para Viola e Piano.

Fonte: Pitombeira (2001).

No segundo movimento, segundo Paulo Cesar uma das dificuldades é deixar a melodia da mão esquerda em evidência:

No segundo movimento, Batuque, a dificuldade é deixar a melodia evidente, a melodia da mão esquerda que é a melodia que tá 90% do movimento fazendo ela na mão esquerda, juntamente para manter esse ritmo do Batuque com as características do que se espera de um Batuque no ponto de vista da brasilidade, da questão mesmo do ambiente regional ao qual essa peça foi escrita, e deixar a melodia aparecendo de uma forma melódica. Outra dificuldade são questões técnico pianísticas mesmo, tipo escalas com fusas, essa clareza do dedilhado que é adquirido na parte técnica do instrumento. (VITOR, 2018, informação verbal).

Em todo decorrer da entrevista, as temáticas mais discutidas foram as polirritmias e as politonalidades presentes na obra, o que nos sugere perceber o

quanto tais elementos, além de caracterizar a obra, tornam-se um desafio na execução e, conseqüentemente na interpretação. Com isso, uma das questões seria se o pianista Paulo Cesar, indicaria algum tipo de estudo ou método para polirritmia que fosse acessível a estudantes de graduação, para que esses possíveis problemas fossem estudados com mais embasamento. Foi relatado por ele que:

Tem uma cartilha de Almeida Prado<sup>20</sup> na própria biblioteca da UFRN, são tipos de estudos muito eficazes para polirritmia. Principalmente para um aluno da universidade que vai fazer música de câmara, e vai estudar essa peça ou vai fazer recital e está com dúvida na polirritmia e quer se aprofundar nessa técnica ou nessa obra, aconselho pega a cartilha de Almeida Prado ele vai encontrar muitas dessas coisas da Seresta. (VITOR, 2018, informação verbal).

As indicações de estudo para piano trazidas neste subcapítulo, indica mais um referencial que pode ser adotado no desenvolvimento técnico-interpretativo da *Seresta n<sup>a</sup>3*. Obviamente, outras possibilidades podem surgir no contato criativo entre o intérprete e a obra, e da mesma forma beneficiará a compreensão criativa de outros músicos para executá-la.

---

<sup>20</sup> GANDELMAN, *Salomea* – COHEN, Sara. Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado. Rio de Janeiro, 2006.

#### 4 EDIÇÃO DA PARTE DA VIOLA COM SUGESTÕES DE DEDILHADOS E ARCADAS

Após o término da edição da parte da viola da **Seresta N° 3 para Viola e Piano** (encontra-se no anexo 7.1 Anexo A, deste trabalho), pôde-se concluir que a utilização dos dedilhados sugeridos, independente de qual abordagem seja, gera resultados positivos que otimizarão a interpretação, visando à *performance* musical.

Nos estudos diários iniciais da peça, para escolhas de dedilhados e suas respectivas mudanças de posições, os movimentos eram sempre pensados e realizados lentamente. A mudança antecipada dos movimentos exigidos, os dedilhados preestabelecidos, eram feitos mais rapidamente até chegar ao andamento desejado. Foletto (2010) fala que para um bom funcionamento de padrões de dedos e mudança de posição:

É necessário que o mínimo deste conjunto esteja inserido na prática. Por exemplo, a posição do polegar na mão esquerda falada anteriormente, deve estar estável e sem tensão, pois um mal funcionamento da posição da mão pode influenciar no aproveitamento do sistema, uma vez que “o polegar determina se a mão, pulso, cotovelo e ombro estarão permitidos para operar como um sistema integrado de alavancas, adaptando-se sem esforço as exigências da música” (HAVAS, 1978, p. 24 apud FOLETTO, 2010, p. 9).

Um estudo de arco apropriado, observando o movimento por completo do braço direito como a velocidade, a pressão e o ponto de contato em relação as cordas, auxilia na automação e memória sinestésica dos trechos estudados tanto da mão esquerda quanto da mão direita.

Nas sugestões das arcadas, foram feitas algumas alterações em trechos específicos tendo como objetivo uma melhor sonoridade. As sugestões de arcadas, dedilhados e sonoridades que foram editadas na peça, são fundamentadas em aulas com o Dr. Rucker Bezerra, Ms. Paulo França e na experiência musical que obtive na minha carreira como violista do ano de 2011 ingressando no curso de bacharelado pela UFRN; e no ano de 2017.1 dando continuidade no mestrado até o ano de 2018.2 ano de término deste trabalho; na vivência como membro do *Quarteto Ensemble Potiguar*, e como músico da orquestra da UFRN no de 2009 até o presente momento (2018).

As indicações de arcadas e dedilhados imprime o toque pessoal do intérprete deste trabalho, porém, as sugestões técnico-interpretativas podem trazer a futuros leitores uma reflexão para uma nova interpretação, e por conseguinte auxiliar na performance final.

Para sugerir arcadas e dedilhados em uma determinada peça, é necessária uma análise sistemática sem que o estilo da mesma venha sofrer alterações, dessa forma Casado<sup>21</sup> diz que:

A escolha de elementos técnicos como dedilhados e arcadas é de suma importância para a interpretação de uma obra musical concebida para instrumentos de cordas. São meios de expressão, ferramentas que o instrumentista usa para realizar a música que está representada no papel. Estas escolhas podem revelar elementos como timbre, fraseado e o próprio gosto musical do intérprete. (CASADO, 2003, p. 12).

Ao pensar nos elementos técnicos-interpretativos, as estratégias de estudos surgem naturalmente, neste caso não foi diferente. Estratégias são caminhos a serem percorridos para chegar a objetivos finais desejados. Algumas estratégias de estudo foram adotadas em trechos específicos e aplicadas em trechos subsequentes quando apareciam desafios técnicos semelhantes. Um exemplo pode ser encontrado nos estudos do *som filé*, quando nuances de *crescendo* e *decrescendo* aparece com bastante frequência no primeiro movimento; E também podemos considerar o processo de mecanização, em mudanças de posição em trechos específicos por toda a peça.

---

<sup>21</sup>Alexandre Casado – Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Instrumentação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: Interpretação, editoração, performance.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve por objetivo final alcançar e apresentar elementos técnico-interpretativos utilizados para execução da obra **Seresta N°3 para Viola e Piano** do compositor Liduino Pitombeira. A execução da obra foi realizada no dia 28 de novembro de 2018, na Escola de música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – EMUFRN, e sua gravação encontra-se disponível para fins de estudos àqueles que tiverem o interesse de propagar e executar essa música de inestimável valor para nossa cultura musical brasileira.

Esta pesquisa resultou em um *Corpus*<sup>22</sup> de texto (BAUER; GASKELL, 2003), que foi utilizado para comentar a peça do compositor e expor os elementos de execução e interpretação. A partir dos textos selecionados, foi reconstruído o projeto criativo do autor através de explicações sobre a peça escolhida, quanto aos aspectos do contexto histórico envolvendo significativas elucubrações sobre música brasileira, ainda exposição dos constructos presentes em seu 'gênero', principalmente, as referências indispensáveis ao *Aboio* e ao *Batuque*.

Vale ressaltar ainda os aspectos técnico-interpretativos que foram extraídos dessa experiência como: a escrita idiomática para viola e técnicas de produção do som no estudo do instrumento; especificações de dinâmicas, arcadas e o entendimento em determinados trechos com suas valorizações de células rítmicas específicas; além de sugestões do pesquisador do que se pode fazer para obter os efeitos esperados; e, finalmente, definição e classificação de arcadas dedilhados e golpes de arco em uma nova edição da parte da viola, com as sugestões do autor desta dissertação.

A escolha por Liduino Pitombeira não foi por uma proximidade que temos, mas pela bela composição que é a **Seresta N° 3 para Viola e Piano**, e pelo valor que sua música revela em vários aspectos socioculturais no Brasil. Conhecer a nossa música e saber os meios técnicos para interpretar e solucionar problemas é fundamental para qualquer intérprete. Partindo desse pressuposto, temos plena

---

<sup>22</sup> Construção de *Corpus* – processo de coletar materiais, na pesquisa qualitativa. Não está baseado em princípios aleatórios, mas é, contudo, sistemático, levando em consideração a relevância, homogeneidade, sincronicidade e saturação. Implica a amplificação de funções e de extratos (variáveis externas), até que o espectro das representações focais (variáveis internas) de um tema seja saturado (MATTOS; LEÃO, 2018, p. 109 apud BAUER; GASKELL, 2003, p. 495).

convicção de que é possível investir mais a fundo e investigar se é possível acrescentar novos elementos que possam se somar a esse tão rico universo da música, em termos criativos e performáticos.

Observando cuidadosamente os elementos das obras em estudo e, eventualmente, considerando o contexto cultural para qual a peça foi escrita, a interpretação torna-se mais rica em detalhes. A exemplo, segundo o próprio compositor Liduino Pitombeira, o I mov. da ***Seresta N°3 para Viola e Piano*** trata-se de um *Aboio* com aspectos do interior do Sertão do Ceará. Quando sabemos que o *Aboio* estudado é uma espécie de canto – toada dolente, uma melodia lenta, bem adaptada ao andar vagaroso dos animais – e especificamente o *Aboio* da composição estudada, o intérprete tem em mãos ‘ferramentas’ iniciais para sua interpretação.

Enquanto autor desta dissertação e intérprete da peça, o fato de propor ferramentas de leitura e estudo técnico-interpretativo para a obra, e ter o contato com novas abordagens composicionais, proporcionou-me indiscutível crescimento profissional. Mostrou-me que as escolhas dos meios técnicos para interpretar e solucionar problemas, nos encaminha a um bom resultado da interpretação final.

Por fim, essa dissertação pode ser justificada como mais uma colaboração ao repertório da viola na música de câmara brasileira, que vem ocupando cada vez mais espaço nas salas de concertos do Brasil e mundo afora. Esta dissertação tornou-se, portanto, mais uma oportunidade de executar uma das obras do compositor Liduino Pitombeira, um dos renomados compositores da música brasileira da atualidade. Interessados na edição com as sugestões do autor deste trabalho, entrar em contato por e-mail: [zarqueu@hotmail.com](mailto:zarqueu@hotmail.com).

## REFERÊNCIAS

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Um manual prático. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

BENETT, Roy. **Uma breve história da música**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1986.

BORÉM, Fausto. Lucíspherez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Revista Opus**, ano 5, v. 5, p. 48-75, 1998.

BOSÍSIO, Paulo Gustavo; LAVIGNE, Marco Antônio. **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola**. Rio de Janeiro: Apostila-Departamento de Piano e Instrumentos de Cordas, Instituto Villa-Lobos, Uni-Rio, 1999. p. 62.

BRASIL. **O arquivo nacional e a história luso-brasileira**. Disponível em: <http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=384&sid=60>. Acesso em: 31 maio 2018.

CASADO, Alexandre Alves et al. **Cesar Franck: sonata para piano e violino: análise comparativa de quatro edição e sua aplicação a interpretação**. 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006.

CHAMBOULEYRON, Rafael. Escravos do Atlântico equatorial: tráfico negreiro para o Estado do Maranhão e Pará (século XVII e início do século XVIII). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 26, n. 52, dez. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882006000200005&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882006000200005&script=sci_arttext&tlng=pt). Acesso em: 31 maio 2018.

CHILDREN'S MUSIC STUDIO. **Dr. Sonia Feres-Lloyd, Director/Teacher**. Disponível em: <http://www.childrensmusicstudiola.com/teachers.htm>. Acesso em: 19 set. 2016.

DE ANDRADE, Mário. **Dicionário musical brasileiro**. Brasília: Ministério da Cultura, 1989.

DE SOUZA MADUREIRA, Wellington. A oralidade na construção historiográfica local: a Cantiga de aboio como veículo de (re) memorização Dos “Encourados de Pedrão”. **Grau Zero**, v. 1, n. 2, p. 59-70, 2017.

FARIAS, Priscila Araújo. A escrita idiomática da rabeça ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina. **Revista Brasileira de Música**, v. 26, n. 1, 2013.

FISCHER, Simon. **Basics: 300 exercises and practice routines for the violin**. Edition Peters, 1997.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

FOLETTTO, Clarissa Gomes. **Padrões de dedos**: uma contribuição á técnica violinística aplicada a alunos do ensino superior. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.

GERLE, Robert. **A arte de praticar violino**. Tradução de João Eduardo Tilton. Curitiba: Ed. UFPR, 2015. 148 p.

GIFONI, Luciana. Liduíno Pitombeira: duas russas, entre três américas e um prêmio [entrevista]. **Revista de Cultura**, Fortaleza, nov. 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag48pitombeira.htm>. Acesso em: 19 set. 2016.

JARAMILLO GARCÍA, Paola Andrea. **Primeira sonata-fantasia, Désespérance, para o violino e piano de Heitor Villa-Lobos**: estratégias de estudo para o violinista. 2015.

MATTOS, Carmela de; LEÃO, Eliane. Otakar Sevcik – referencias auditivas no ensino inicial do violino. Curitiba: CRV, 2018. 144 p. (Série Pesquisa em música, v 3).

MENEZES, Enrique Valarelli. **Mário de Andrade e a síncopa do Brasil**. 2017. 310 f. Tese (Área de Concentração Musicologia) – Universidade de São Paulo. 2017.

PITOMBEIRA, Liduino. [Texto do encarte do CD]: Seresta N°3 para viola e piano (2001) dedicada a Sônia Feres-Lloyd. In: ALTINO, Rafael. **Viola a Rafael**. Dinamarca: Laser Disc do Brasil, 2014. 8'30.

PITOMBEIRA, Liduino. [Questionário enviado para o compositor]. Destinatário: Liduino Pitombeira. Natal, 17 jul. 2017. 1 questionário. Recebido por e-mail no dia 13 de Agosto de 2017.

RIBEIRO, Jorge Manuel de Mansilha Castro. **Inquietação, memória e afirmação no batuque**: música e dança cabo-verdiana em Portugal. 2012.

RUCKER, R. B. **Abordagem Analítico-Interpretativa da Sonatina (1995) para Violino e Piano de Danilo Guanais**. Campinas: UNICAMP, 2002.

SALLES, Mariana Isdebski. **Arcadas e Golpes de Arco 1a edição**. Brasília: Thesaurus Editora, 1998.

VITOR, Paulo. **Entrevista concedida a Pedro Zarqueu Dantas Neto**. Natal, 27 dez. 2018.

## APÊNDICES

### **Apêndice A – Entrevista com o Pianista Paulo César**

#### **Entrevista concebida no dia 27/12/2018 às 14h na EMUFRN.**

As estratégias de estudos indicadas nesse sub-item, foram obtidas por uma entrevista semiestruturada com o pianista da UFRN Paulo Cesar. Pianista este, no qual foi feita junto com o autor deste trabalho, uma interpretação final no recital do termino do curso com a peça em estudo (***Seresta N°3 para Viola e Piano***) desta dissertação.

#### **O que você achou da obra?**

PC: Achei uma obra muito interessante, principalmente no ponto de vista da criatividade assim, com que ele usa o instrumento piano. Tipo ele é bem criativo no ponto de vista da sonoridade, por exemplo, quando ele usa a politonalidade para fazer esse ambiente de penumbra, de sombra, quando ele usa a mão direita em um tom e a esquerda em outro tom.

#### **Quais experiências você adquiriu estudando essa peça? Já tinha tocado algo parecido?**

PC: No fim do ano já tinha tocado algumas coisas, duas serestas para saxofone, se eu não me engano foi a n<sup>a</sup>2 e a n<sup>a</sup>19, para saxofone alto (Compositor Liduino Pitombeira). Eu diria que meu nível de execução de polirritmia aumentou, só isso já é uma grande conquista para qualquer músico essa questão da polirritmia, porque é uma coisa que é difícil mesmo, é como se você estivesse tentando deixar isso aqui (trecho mostrado no piano) sem deixar batido, deixar bem feito, deixar com uma sonoridade que seja interessante, essa foi uma boa experiência sobre a polirritmia.

No segundo movimento eu poderia destacar essas sonoridade feita com a mão esquerda do baixo melódicos, não é que é errado, mas é menos comum do que uma melodia na mão direita, obviamente. Então acho que isso me acrescentou, fora essa questão dos deslocamentos harmônicos que compõem a peça, tipo modulações

mesmo, algumas mais próximas de uma tonalidade, você vê que ele não coloca tonalidade, ele já começa aqui (trecho mostrado no piano) com a melodia em Mi bemol menor na mão direita e uma melodia em Dó na mão esquerda, então essa dualidade harmônica também é muito válida para um músico, você poder trabalhar com duas tonalidades que não é sempre que ela tá ali a dualidade harmônica, mas ela tá presente, ela aparece. Essa é uma, deixa eu ver outra... A experiência que se ganha de tocar música de câmara esse tipo de repertório no piano como são três elementos diferentes, mão esquerda uma coisa, mão direita outra, e a viola outra. Essas três entidades acontecendo ao mesmo tempo você tem que ter uma certa experiência e vai adquirindo enquanto estuda deixando essa execução fluida, sabendo que vai ser interferido por passagens da viola quando são mais importantes, depois volta para o piano, assim essa teia vai tecendo. Ou seja, assim como a música de câmara, que tem toda uma dinâmica entre os elementos como foi falado, nesse caso a mão esquerda fazendo uma, a mão direita outra e a viola outra também.

### **Quais as principais dificuldades técnicas encontrada?**

PC: Eu trataria como dificuldade de execução, é a dificuldade de deixar a coisa musical, e exatamente dentro da polirritmia. E quando ele transforma as colcheias em um grande grupo de septinas e quintinas também, então isso é difícil você deixar orgânica dentro de uma configuração rápida.

### **Você diria isso nos dois movimentos sobre a polirritmia?**

PC: Não, eu diria isso no primeiro movimento, que são as quintinas e as polirritmias sempre mantendo a mão esquerda trabalhando nesse padrão de fusas repetitivas durante toda peça, então ele vai alternando a velocidade da execução dessas polirritmias, ora é com colcheias em tercinas, colcheias em quintinas, colcheias em septinas. Outra hora, é quintinas em semicolcheias e alterna com configuração de colcheias normal, sem polirritmia, sem divisão quebrada, pronto nesse movimento é isso, deixar essa fluência com essa parte melódica bem clara.

No segundo movimento, Batuque, a dificuldade é deixar a melodia evidente, a melodia da mão esquerda que é a melodia que tá 90% do movimento fazendo ela na mão esquerda, juntamente para manter esse ritmo do Batuque com as características do

que se espera de um Batuque no ponto de vista da brasilidade, da questão mesmo do ambiente regional ao qual essa peça foi escrita, e deixar a melodia aparecendo de uma forma melódica. Outra dificuldade são questões técnico pianísticas mesmo, tipo escalas com fusas, essa clareza do dedilhado que é adquirido na parte técnica do instrumento.

**Existe alguma coisa que você sugeriria para futuros intérpretes? Tipo de pedalização, estudos de polirritmias entre outros?**

PC: Pedalização, depende muito, eu não queria falar sobre pedalização porque aqui para essa sala é uma pedalização para outra sala é outra, eu não vou poder falar porque é uma coisa muito de boa. O que eu diria era que eu acho que se houvesse essa possibilidade dentro das Serestas de Liduíno, o ideal é que essa (Seresta N°3 para Viola e Piano) não fosse a primeira a ser estudada pelo pianista - eu digo isso. Isso raramente vai ser escolhido pelo pianista, as vezes não tem escolha se tem que pegar essa de primeira, assim eu isolaria a polirritmia e as partes que não são de polirritmia, o primeiro passo. Fazer uma análise geral do que vai ser tocado, se possível ter um conhecimento prévio a respeito de politonalidade, porque é possível tocar no escuro - escuro entre aspas neh - mas a interpretação coerente, a interpretação embasada ela requer que você conheça os elementos também que foram usados na obra, polirritmias, politonalidade, recursos expressivos tipo essa coisa dos clusters na região grave, esse tipo de coisa, então eu diria para estudar isso no primeiro movimento.

No segundo, estudar isoladamente essa parte rítmica do Batuque, e também colocar a mão esquerda separadamente para entender como é feita essa melodia, para entender elas trabalhando separadamente para depois juntar, e juntar também vai demandar um pouco de trabalho porque nunca as duas mãos estão trabalhando igual, com a mesma figuração, as vezes elas variam muito, as vezes não, elas sempre variam. Apesar de ter uma figuração ostinato a maioria da mão direita, as vezes esse ostinato passa para mão esquerda, é comum com a harmonia bem fechada e com a harmonia bem aberta. Então pegar o que tem rítmico, pegar o que tem melódico, estudar separadamente para depois juntar.

**Você indicaria algum tipo de estudo ou método para polirritmia?**

PC: Tem uma cartilha de Almeida Prado na própria biblioteca da UFRN, são tipos de estudos muito eficaz para polirritmia. Principalmente para um aluno da universidade que vai fazer música de câmara, e vai estudar essa peça ou vai fazer recital e está com dúvida na polirritmia e quer se aprofundar nessa técnica ou nessa obra, aconselho pega a cartilha de Almeida Prado ele vai encontrar muitas dessas coisas da Seresta. Acredito que o Liduino bebeu dessa fonte.

**Apesar da UFRN não ter um pianista por classe ou turma, e conseqüentemente não tivemos tempo para trabalhar como se deveria. Você ficou satisfeito com o resultado do recital?**

PC: Sim, fiquei satisfeito. Apesar dos poucos ensaios que tivemos, principalmente por você trabalha em duas orquestras, dar aulas de música, eu tenho várias turmas para correpetir aqui na UFRN eu gostei do resultado final.

**ANEXOS**

**Anexo A** – Partitura com sugestões de dedilhados e arcadas do autor deste trabalho – Seresta N° 3 para Viola e Piano.

**LIDUINO PITOMBEIRA**

**SERESTA No.3**

*for viola and piano*

VIOLA

**2001**

# Seresta nº3 for Viola and Piano

♩ = 52 Melancólico / Quasi-recitativo

## 1. Aboio

Liduíno Pitombeira  
Op.60a, 2001

Musical score for Viola and Piano, Seresta nº3, 1. Aboio. The score is in 4/4 time and consists of 34 measures. It features a variety of dynamics (p, mf, mp, f, ff), articulations (pizz., arco), and technical markings (V, n, III, II). Fingerings and bowings are indicated throughout. The piece concludes with a "No pause" instruction.

Seresta N° 3

2. Batuque

37  $\text{♩} = 100$

*n* *f* *pizz.* *ff* *arco* *mf* *f* *mf* *f* *n*

Seresta N° 3

This musical score is for the piece "Seresta N° 3" and covers measures 65 through 94. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Vibrato is marked with a 'V' above notes. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo). Measure 65 starts with a *mp* dynamic and a first finger fingering. Measure 69 includes a second ending bracket labeled 'II'. Measure 72 features a *f* (forte) dynamic and a vibrato marking. Measure 75 shows a *ff* dynamic and a *mf* dynamic. Measure 78 has a *f* dynamic. Measure 82 includes dynamics of *mp*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. Measure 85 has a *mf* dynamic. Measure 88 has dynamics of *f*, *n* (pizzicato), and *mp*. Measure 91 has a *mf* dynamic. Measure 94 starts with a *f* dynamic and reaches a *ff* dynamic.

Seresta N° 3

90 *V*

101 *ff* *mf*

105 *pp*

108 *pizz.* *ff*

111 *arco* *f*

114 *V* *V* *V*

117 *ff* *cresc.*

119 *V* *V*

121 *V*

125 *fff*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 90 through 125 of 'Seresta N° 3'. The score is written in bass clef for the first two systems and treble clef for the remaining systems. It features a variety of musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *ff*, *mf*, *pp*, *f*, and *fff*. Performance instructions like *pizz.* and *arco* are also present. Fingerings and bowings are indicated with numbers and 'V' marks. The piece concludes with a final *fff* dynamic marking.

## Anexo B – Partitura original da viola

**LIDUINO PITOMBEIRA**

**SERESTA No.3**  
for viola and piano

VIOLA

**2001**

VIOLA

**Seresta No. 3**  
**1. Aboio**

Liduíno Pitombeira  
Op. 60a, 2001

$\text{♩} = 52$  Melancólico / Quasi-rectativo

5 *p* *mf* *mp* *n* *mp*

9 *p* *mf* *f* *arco*

13 *n* *mf* *f* *f*

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

20 *mp* *f* *f*

23 *Free* *mf* *mp* *n* *mp*

27  $\text{♩} = 52$  *f* *f* *f*

30 *ff* *mf* *n* *p* *mf*

34 *n* *mp* *f* *f*

© 2001 Liduíno Pitombeira

No pause

2 Seresta No. 3

2. Batuque

37  $\text{♩} = 100$

42

45

48 *pizz.*

52 *arco*

56 *mf*

59 *f*

62 *n*

Seresta No. 3

3

65 *mp*

69 *mf*

72 *f*

75 *ff*

78 *f*

82 *mp*

85 *mf*

88 *f*

91 *mf*

94 *f*

4

## Seresta No. 3

98

101

*ff* *mf*

105

*pp*

108 *pizz.* *ff* *arco*

111 *f*

114

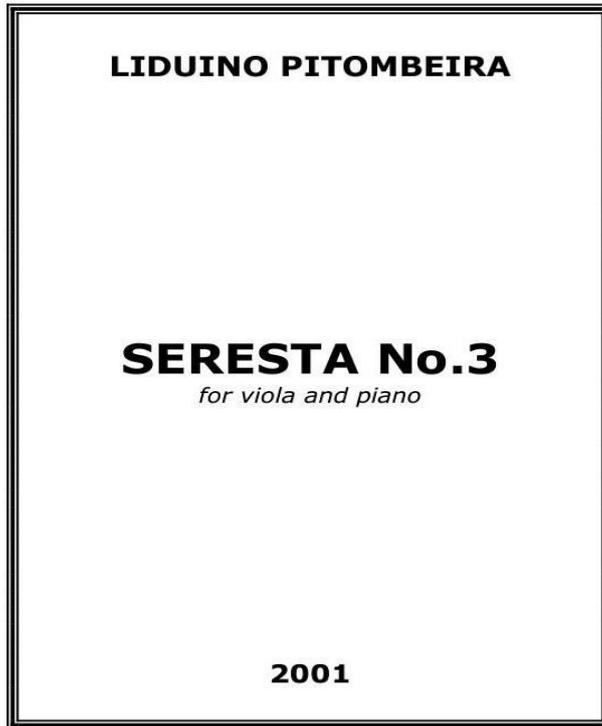
117 *ff* *cresc.*

119

121

123 *fff*

## Anexo C – Partitura original do piano



### Liduino Pitombeira

#### Seresta No.3

*for viola and piano*

Opus 60a

Duration: 6:15

**Seresta** is the Brazilian denomination for serenade, which appeared in the early 19<sup>th</sup> century tradition of Portugal. It consists of performing lyrical songs at night while walking through the streets. Two elements are important in the formation of the Brazilian seresta: the vocal style becomes lament-like and the musical language incorporates elements of *choro*.

This two-movement work, dedicated to Sonia Feres-Lloyd, is based on two Brazilian genres: **aboio** and **batuque**. **Aboio** is the vaquero's (cowboy) work song of Moorish origin that came to Brazil in the colonization period (1500). It is more common in the Northeastern part of Brazil. It does not use text, i.e., it consists only in the use of vowels. **Batuque** is a dance of African origin. Bernstein, who recorded Lorenzo Fernandez's **Batuque** said that this dance is like a boxing fight with abrupt and surprising motions, that inviting us to dance with the music.

The music of **Liduino Pitombeira** (Brazil, 1962) has been performed by the Berlin Philharmonic Wind Quintet, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Recife (Brazil), Syntagma, Poznan Philharmonic Orchestra (Poland), Orchestra de Câmara Eleazar de Carvalho (Brazil) and Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Brazil). He has received many composition awards in Brazil and the USA, including the first prize in the 1998 Camargo Guarnieri Composition Competition and the first prize in the "Sinfonia dos 500 Anos" Composition Contest. He also received the 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award for his piece "Brazilian Landscapes No.1". In 2006, two more pieces of his series Brazilian Landscapes (No.2 and No.6) were awarded first prizes in the USA. Pitombeira is a member of ASCAP, Society of Composers Inc., Sociedade Brasileira de Música Contemporânea and Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). His pieces are published by Edition Peters, Bella Musica, Cantus Quercus, Connors, Alry, RioArte, and Irmãos Vitale.

**LIDUINO PITOMBEIRA**  
 E-mail: [pitombeira@yahoo.com](mailto:pitombeira@yahoo.com)  
 Web: <http://www.pitombeira.com>

Para Sónia Feres-Lloyd  
**Seresta No. 3**  
Opus 80a

**1. Aboio** Liduino Pitombeira

♩ = 52 Melancólico / Quasi-rectativo

2

3

© 2001 Liduino Pitombeira

Seresta No. 3

2

4

5

6

Seresta No. 3

3

Musical score for measures 7-9 of Seresta No. 3. Measure 7 features a treble clef with a half note G4 and a quarter note A4, with a fermata over the G4. The bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 8 has a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the G4. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 9 has a treble clef with a whole note G4, with a fermata over it. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* in measure 9.

Seresta No. 3

4

Musical score for measures 10-12 of Seresta No. 3. Measure 10 has a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the G4. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 11 has a treble clef with a half note G4, with a fermata over it. The bass clef has a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *pizz.*, *f*, and *p*. Measure 12 has a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a fermata over the G4. The bass clef continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *arco*, *f*, and *loco*. A dashed line with *(spe)* is at the bottom.

## Seresta No. 3

5

13

14

15

(S<sup>no</sup>)

## Seresta No. 3

6

16

17

18

(S<sup>no</sup>)

Seresta No. 3

7

19 *f*

20 *mp*

21 *f*

Seresta No. 3

22 *mf*

24 *Free* *mp* *n* *mp*

27  $\text{♩} = 52$  *f* *p* *mf*

Seresta No. 3

9

30

31

32

*ff*

*mp*

*ppp*

*mf*

*p*

*n*

This system contains measures 30, 31, and 32. Measure 30 features a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 31 shows a melodic line in the right hand with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) accompaniment. Measure 32 continues the melodic development with a piano (*p*) dynamic and includes a fermata over a note.

Seresta No. 3

10

33

34

35

*p*

*mf*

*n*

*mp*

*Ataca no "Batuque"*

This system contains measures 33, 34, and 35. Measure 33 shows a melodic line in the right hand starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). Measure 34 features a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*mp*) accompaniment. Measure 35 concludes the system with a melodic line in the right hand and a piano (*p*) accompaniment. The system ends with the instruction "Ataca no 'Batuque'" and a 4/4 time signature.

Seresta No. 3

2. Batuque

37  $\text{♩} = 100$

*mf*  
*f*

39

*f*

41

*mf*

Seresta No. 3

44

*f* L.H.

47

(loco)  
(p)

49

*f*  
*mp*

Seresta No. 3

13

51 *pizz.*  
*ff*

53 *arco*  
*mf*

55

Seresta No. 3

14

56 *mf*

58

60 *f*  
*mf*  
*f*

Seresta No. 3

15

Musical score for Seresta No. 3, measures 62-66. The score is written for voice and piano. Measure 62 features a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with a triplet and a 'loco' marking. Measure 64 shows a vocal line with a 'mp' dynamic and a piano accompaniment with a 'ff' dynamic. Measure 66 features a vocal line with a 'mf' dynamic and a piano accompaniment with a 'mf' dynamic.

Seresta No. 3

Musical score for Seresta No. 3, measures 69-75. The score is written for voice and piano. Measure 69 features a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with a triplet. Measure 72 shows a vocal line with a 'f' dynamic and a piano accompaniment with a 'f' dynamic. Measure 75 features a vocal line with a 'ff mf' dynamic and a piano accompaniment with a 'mp' dynamic and a 'p cresc.' dynamic.

Seresta No. 3

17

Musical score for Seresta No. 3, measures 78-84. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 78 features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. Measure 81 shows a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*, and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. Measure 84 includes a melodic line with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*, and a piano accompaniment with a *loco* marking and a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

18 Seresta No. 3

Musical score for Seresta No. 3, measures 86-90. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 86 features a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. Measure 88 includes a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. Measure 90 shows a melodic line with dynamics *mp* and *mf*, and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Seresta No. 3

19

Musical score for Seresta No. 3, measures 92-96. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. Measure 92 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *mf* and *f*. Measure 93 continues the melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 94 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *f*. Measure 95 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *f*. Measure 96 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *ff* and *mf*.

20 Seresta No. 3

Musical score for Seresta No. 3, measures 98-103. The score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. Measure 98 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 99 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 100 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *mp*. Measure 101 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 102 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 103 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *mf*.

Seresta No. 3

21

Musical score for measures 105-106. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 105 features a melodic line with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. Measure 106 continues the melodic line with a sixteenth-note run.

Musical score for measures 107-109. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 107 includes a *pizz.* marking and dynamic markings of *pp* and *ff*. Measures 108 and 109 feature a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *ff mp*.

Musical score for measures 110-111. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 110 includes a dynamic marking of *f*. Measure 111 includes a dynamic marking of *ff mp*.

Seresta No. 3

Musical score for measures 112-114. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 112 includes a dynamic marking of *f*. Measures 113 and 114 feature complex rhythmic patterns in both hands.

Musical score for measures 115-117. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 115 includes dynamic markings of *ff* and *cresc.*. Measures 116 and 117 feature complex rhythmic patterns in both hands.

Musical score for measures 118-119. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measures 118 and 119 feature complex rhythmic patterns in both hands.

Seresta No. 3 23

The image displays a musical score for 'Seresta No. 3', spanning measures 120 to 123. The score is written for a piano and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a dense, textured accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a forte (*ff*) dynamic marking.

Para eventuais interesse na obra da dissertação, entrar em contato por:  
LIDUINO PITOMBEIRA  
E-mail: [pitombeira@yahoo.com](mailto:pitombeira@yahoo.com)  
Web: <http://www.pitombeira.com>